



**INÊS CAROLINA  
TEIXEIRA DIAS E  
PINHO**

**AS ENCRUZILHADAS DE *ILHA TERESA***

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Doutora Ana Margarida Ramos, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Para o Jorge e Carolina.

## **o júri**

presidente

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva  
Professor Auxiliar da Universidade dos Açores (arguente)

Prof. Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos  
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora).

## **agradecimentos**

Para a concretização desta dissertação foi importante o incentivo de várias pessoas que merecem, neste momento, o meu reconhecido agradecimento.

À Professora Doutora Ana Margarida Ramos, orientadora deste trabalho, pelo enorme apoio, dedicação e disponibilidade que demonstrou ao longo de todo o projeto.

Ao escritor, Richard Zimler, pela simpatia com que aceitou partilhar comigo informação relativa à sua obra.

À minha amiga Elsa, por todos os momentos vividos e partilhados durante estes meses.

E, finalmente:

Ao Jorge, por estar, incondicionalmente, a meu lado nesta viagem.

À Carolina, pelos beijinhos e abraços que me confortaram nos dias mais turbulentos.

Aos meus pais, pela tranquilidade das tardes passadas entre os livros.

## palavras-chave

literatura juvenil, literatura *crossover*, Richard Zimler, família, romance realista, identidade.

## resumo

Richard Zimler, conhecido autor de origem norte-americana e a viver em Portugal, publicou, ao longo dos anos, diversas obras de ficção para adultos e, mais recentemente, o romance juvenil *Ilha Teresa*, iniciando, assim, a sua incursão neste domínio literário. Considerando o interesse que a literatura juvenil tem despertado nos últimos anos, este trabalho de dissertação pretende verificar até que ponto esta obra de Richard Zimler corresponde às expectativas atuais do público jovem.

Na medida em que a designada literatura *crossover* granjeou, nos últimos anos, um relevo particular, a presente dissertação pretende desenvolver algumas reflexões pertinentes sobre o conjunto de temas e motivos recriados ao longo desta obra de Richard Zimler, *Ilha Teresa*. Em particular, a análise desenvolvida deverá incidir sobre as enormes potencialidades da literatura juvenil, realçando o seu contributo essencial para a experiência de leitura do público jovem.

**keywords**

juvenile literature, *crossover* literature, Richard Zimler, family, realistic novel, identity.

**abstract**

Richard Zimler, well-known American author living in Portugal, published several works of fiction for adults and, most recently, the juvenile novel *Strawberry Fields*, his first incursion into this domain of literature. Considering the interest that juvenile literature has attracted in recent years, this dissertation aims to examine the extent to which this Richard Zimler's work meets the current expectations of young audiences.

Taking into consideration that the designated *crossover* literature in recent years has gained a very special importance, this paper aims to develop some reflections on the relevant set of emotional themes recreated throughout this work. In particular, the analysis focuses on the enormous potential of juvenile literature, highlighting its essential contribution to the reading experience of young people.

## ÍNDICE

Agradecimentos	iv
Resumo	vii
<i>Abstract</i>	ix
Introdução – À partida	1
1. Teresa – Ponto de partida e de chegada	10
2. Teresa e a Mãe – Um labirinto de emoções	19
3. Teresa e o Pai – O afeto perdido	28
4. Teresa e Angel – Uma confluência protetora	31
5. Teresa e Pedro – A encruzilhada das encruzilhadas	44
6. <i>They Came Like Swallows</i> – Um guia essencial	58
7. Os Beatles – A música de fundo	64
8. A Atualidade – O lugar do Presente	70
Conclusão – À chegada	74
Bibliografia	83

## Introdução – À partida

A sociedade moderna vive um frenesim que praticamente a impede de ter tempo para parar e refletir sobre as chamadas grandes questões da humanidade. As solicitações são imensas e vindas de diversos quadrantes. A tecnologia tornou-se onnipresente, facilitando o quotidiano do ser humano, mas levantando, na mesma proporção, alguns constrangimentos. Entre os diversos problemas originados por esta vivência apressada são recorrentes as discussões acerca da importância que a imagem ocupa no quotidiano de jovens e adultos. Seja a imagem televisiva ou a que é transmitida pelo ecrã do computador ou do telemóvel, a imagem é, muitas vezes, responsabilizada pela criação de uma certa bonomia a que os jovens e os adultos se habituaram.

É igualmente recorrente a discussão acerca da dificuldade de implementar bons e regulares hábitos de leitura entre os jovens e mesmo entre os adultos. Aliás, é frequente considerar-se que o espaço ocupado pela imagem é demasiado grande, em comparação com aquele que é ocupado pela leitura de obras literárias. Tão frequentes se tornam estas discussões como as soluções para as tentar resolver sem que, até ao momento, se tenha encontrado o caminho certo.

No entanto, toda esta problematização parece perder sentido perante o facto de, com determinado tipo de narrativas, jovens e adultos se dedicarem à leitura de umas quantas páginas de um livro. É nesse sentido que a presente dissertação pretende refletir sobre um fenómeno, designado como literatura *crossover*, tomando como objeto de análise o romance juvenil *Ilha Teresa*, de Richard Zimler.

Zimler é um escritor reconhecido no meio literário português, autor de romances dedicados a um público adulto, tal como *O Último cabalista de Lisboa*, *Os Anagramas de Varsóvia*, entre outros. De origem norte-americana, o autor encontra-se radicado na cidade do Porto desde 1990 e reconhece que a vivência em Portugal: “é essencial aos meus livros (...) o País está presente de qualquer



modo, porque há coisas que desconhecia se não vivesse em Portugal” (Silva 2009).

Após uma incursão inicial na literatura infantil com a obra *Dança Quando Chegares ao Fim* (2009) e, mais recentemente, *Hugo e Eu e as Mangas de Marte* (2011), viria a ser editado, em maio de 2011, o romance que esta investigação pretende analisar – *Ilha Teresa* – que o próprio autor denomina “my crossover novel”, adicionando, deste modo, o seu nome à corrente de autores que se dedicam à escrita para um público juvenil/adulto. E é essa designação ou categorização que se procurará explicitar nas linhas que se seguem.

Antes ainda, diga-se que o título da obra praticamente impôs a estratégia do presente trabalho. Ao batizar a obra com o nome da protagonista, acrescentando-lhe o nome *Ilha*, Zimler proporciona a construção da imagem de um espaço isolado, mas que, de alguma forma, pode estabelecer contactos com outros mundos. Na obra, a narradora ocupa simultaneamente o papel de personagem principal, estabelecendo uma teia relacional em torno de si mesma. É a visão de Teresa, a adolescente, acerca do mundo que a rodeia, e os seus conflitos (pessoais, com a mãe, com o pai, com o irmão, com Angel) que são oferecidos ao leitor e foi percorrendo a sua visão que este trabalho se foi desenvolvendo.

Ao longo dessa rede de relações são afloradas diversas temáticas que se poderiam ajustar às que são recorrentes no denominado fenómeno *crossover* e que, como se tentará demonstrar, farão deste romance uma obra a incluir na designação desse conjunto relevante, e a merecer estudo atento, de obras literárias.

No decurso deste trabalho, procurou ainda ter-se em consideração a interpretação de alguns elementos que pareceram pertinentes para a análise desta obra e, por isso, também se adianta uma interpretação para a referência ao livro “*They Came Like Swallows*”, bem como à presença recorrente da música, especificamente dos Beatles/John Lennon.

Na verdade, e dado o carácter central do fenómeno para a literatura em geral e para a análise desta obra em particular, parece seguir-se aqui uma recente tendência da literatura juvenil que ocorre um pouco por toda a Europa e também em Portugal. Ainda que o adjetivo *recente* designe os últimos anos, verifica-se que a produção literária para jovens está, hoje, próxima do apelidado romance realista (Cf. Blockeel 2001). Realista porque aborda o quotidiano dos jovens atuais tratando, sem grandes complexos, temas, atitudes ou comportamentos nos quais os mesmos se reconhecem. Realista porque retrata, sem tabus, a sociedade em que os jovens e os adultos se movimentam, procurando, dessa forma, dar uma imagem fidedigna do mundo contemporâneo:

As obras de base realista estruturam-se, normalmente, em torno de temáticas e motivos relacionados com o quotidiano e os problemas de crescimento numa sociedade em constante mutação. A busca de sentido, de auto-conhecimento, de integração e reconhecimento social, de compreensão do outro encontram terreno privilegiado nos géneros de carácter autobiográfico(...), em formas da narrativa autodiegética ou através da polifonia que permite cruzar a visão do narrador onisciente (próxima da de um autor textual, quase sempre adulto) com a das personagens que cruzam o universo juvenil. (Silva 2010: 69)

Este género de obras convida o leitor, tal como afirma Maria Madalena Silva (Cf. Silva 2010), a um processo de reflexão devido ao efeito de espelho que criam. O leitor jovem, em processo de formação e crescimento, tenderá a aceitar o facto de se conhecer a si próprio e de se confrontar consigo mesmo nas páginas de uma obra. Daí também o relevo do narrador, cujo papel e presença é não só participante, recorrendo à focalização interna, mas também assume o protagonismo como personagem. Permitir que a leitura seja concretizada na realidade do “eu” parece conferir-lhe um tom muito mais intimista e que servirá bem melhor os propósitos que acima se referiram.

Deste modo, e tendo em vista a inclusão de *Ilha Teresa* na já anunciada designação de literatura *crossover* será talvez necessário ter em atenção que obras com as características mencionadas habitam há muito a literatura juvenil

portuguesa, e não só. No caso português, é fundamental mencionar o caso paradigmático de Alice Vieira. Se, como noutros exemplos portugueses, se trata de um adulto a escrever para jovens, o caso é que Alice Vieira o faz de forma diferente:

Há outros escritores que abordam os problemas do quotidiano, mas nenhum deles possui a mesma capacidade de oferecer uma crítica do tecido social e das fraquezas humanas com tanta naturalidade, humor e graça. (Blockeel 2001: 82)

A mais-valia desta autora residiu e continua a residir não na inovação dos temas tratados, comuns a tantos outros autores, mas na forma como esses temas têm vindo a ser tratados. Alice Vieira apresenta nos seus livros ambientes e personagens comuns aos jovens atuais. Os problemas, os sonhos, as aspirações são as mesmas das de qualquer jovem adolescente. A autora retrata a vida sem pudor e se o assunto é, dir-se-ia, delicado, será certamente real e, como tal, deve ser apresentado com clareza e não evitado. Alice Vieira recusa-se a apresentar os temas de uma forma moralista, incorporando-os antes naturalmente no fio da sua narrativa (Cf. Blockeel 2001). Interessa-lhe que os jovens entendam, perante a realidade que lhes é apresentada (muito idêntica à deles), que é possível ultrapassar as dificuldades, quaisquer que elas sejam, e melhorar aquilo que, no presente, não se afigura tão positivo.

Estas características determinam, de forma decisiva, a identificação do público-leitor com as personagens, criando, de imediato, uma empatia com a narrativa proposta (Cf. Blockeel 2001). São obras que se enquadram, por isso mesmo, na área do “realismo contemporâneo” (Bastos 1999: 131).

As temáticas que recorrentemente se encontram nestas obras realistas podem abordar questões tão importantes e diversas como o alcoolismo, o sexo, a morte, a disputa entre o Bem e o Mal, o divórcio, a droga, a xenofobia, a violência, a guerra e tantos outros. Se alguns dos temas fazem parte da vida de um adolescente ou adulto do mundo de hoje, outros são temas intemporais,

desde sempre presentes no campo literário porque sempre fizeram parte da condição humana. A procura de respostas sobre a identidade própria, sobre o quem somos e o que fazemos neste mundo sempre inquietou a alma do Homem. A literatura também, desde sempre, procurou ajudar nessa reflexão um tanto ou quanto individual, mas simultaneamente de carácter universal.

Podendo parecer mais uma vez recente e até talvez ousado este ato de abordar temas tão fraturantes, em especial tratando-se de jovens em plena formação, nada é mais enganador. Desde sempre os jovens se apropriaram de leituras que não lhes eram, inicialmente, dedicadas:

A apropriação pelos jovens de obras que não lhes eram destinadas, verificou-se, sobretudo, nos séculos XVIII e XIX, quando não só havia pouca oferta no âmbito da literatura juvenil, mas também a distância que separava as duas formas de expressão literária, em termos de intenção e delineação do leitor ideal, não era tão profunda como na contemporaneidade. (Silva 2010: 65-6)

Títulos como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, *Gulliver's Travels*, de Jonathan Swift, *Ivanhoe*, de Walter Scott, *Wuthering Heights* e *Jane Eyre*, das irmãs Brontë, que tinham sido escritos visando um público adulto, rapidamente se tornaram leitura frequente de um público jovem. (Cf. Beckett 2009)

Poderá, assim, constatar-se que os limites definidos para aquilo que seria uma literatura juvenil e aquilo que seria do âmbito adulto terão sido ultrapassados ou, se se quiser, transgredidos. Seja por falta de obras interessantes para esse público jovem, seja pela pouca diferença que efetivamente existia entre os dois públicos, o que é certo é que esse movimento se fez, provando que os jovens sempre procuraram obras cuja temática lhes dissesse algo mais relevante, obras que tratassem questões que também a eles diziam respeito. Talvez porque não encontrassem respostas às suas perguntas nas obras que lhes eram especificamente dedicadas, procuravam-nas naquelas

obras que se destinavam aos adultos. Beckett diz mesmo que: “The nineteenth century was particularly rich in adult-to-child crossovers” (Beckett 2009: 19).

Tem-se, então, uma definição aproximada do termo *crossover*, caso se pretenda tomar este conjunto de ideias como uma referência. *Crossover* seria, até recentemente, usado para designar obras que estariam destinadas a um público adulto, mas que eram lidas, também, por jovens. As temáticas abordadas, a forma de escrita usada, a atitude de reflexão sugerida criaram o interesse generalizado por esta literatura. Um interesse que foi ainda mais despertado pela publicação da obra, em diversos volumes, de J. K. Rowling, *Harry Potter*, as aventuras do jovem feiticeiro dos tempos modernos:

Crossover literature is generally seen as a new trend, even as an invention of the twenty-first century. *Harry Potter* is considered *the* crossover title, a kind of prototype of the genre. (Beckett 2009: 1)

Este interesse súbito e crescente do público adulto por uma obra destinada ao público juvenil (Cf. Beckett 2009) provocou uma autêntica revolução na aceção do termo *crossover*. E suscitou a discussão acerca daquilo que é este tipo de literatura e o que não é. Os limites que separavam, diga-se, o campo da literatura para adultos e o campo da literatura juvenil parecem esbater-se. No estudo de Beckett, a autora assume que o termo “Crossover literature” se refere: “to fiction that crosses from child to adult or adult to child audiences” (Beckett 2009: 4), contrariando a interpretação de muitos que apenas consideraram o fenómeno *crossover* para designar as leituras feitas no sentido de adultos para jovens, e muito por influência do êxito de *Harry Potter*.

Entretanto, é de notar que a discussão acerca das obras que devem ser consideradas pertença da literatura juvenil ou da literatura para adultos não permite chegar a fáceis conclusões. As características de uma e outra serão tão idênticas que este aspeto terá tornado o trabalho dos investigadores e analistas tão complexo como aliciante:

Quanto à fronteira que separa a literatura juvenil da literatura para adultos, é um facto reconhecido por muitos autores que são ténues as diferenças entre uma e outra literatura: vejam-se os exemplos clássicos de obras que integram os dois sistemas, como *As Viagens de Gulliver*, *Robinson Crusoe*, *Alice no País das Maravilhas*, *o Príncipezinho*, ou o recente êxito e grande divulgação das obras de J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, J.K. Rowling, Philip Pullman, entre outras, quase todas com edições especialmente destinadas a adultos. (Silva 2010: 65)

Devido ao facto de as fronteiras entre aquilo que seria especificamente para um público jovem ou para um público adulto não estarem claramente definidas, não será de estranhar que as obras de Dickens e Mark Twain tivessem sido lidas indiferentemente por jovens e adultos (Cf. Beckett 2009). De igual modo, *As Crónicas de Nárnia* não deixaram de ser lidas por adultos e a saga de *O Senhor dos Anéis*, apesar de não ter como público preferencial o público jovem, é lida efetivamente por esta geração. De acordo com Beckett, esta obra de Tolkien, sendo de cariz mais negro e complexo, terá em *Harry Potter* o seu sucedâneo no século XXI.

Deve, então, mencionar-se o papel que a fantasia ocupa em toda esta dinâmica. Muitas vezes os autores partem de situações do mundo real para mundos paralelos. Poder-se-ia temer que, com essa incursão, se estaria a privilegiar o carácter fantasioso, que muitas vezes ainda acompanha o universo adolescente/jovem. No entanto, o que se verifica é que essa deriva para um universo paralelo serve sempre e ainda o mesmo propósito – a reflexão acerca da condição humana, o tratamento dos grandes temas intemporais (Cf. Silva 2010). Assim, o fator fantasia/mundos paralelos parece não se revelar impeditivo para que a leitura seja indiferentemente feita por jovens e adultos.

Se desde sempre aconteceu este movimento nos dois sentidos, será, portanto, pertinente questionar o motivo do sucesso dos livros de *Harry Potter* e o facto de terem despertado a atenção de tantos leitores. Maria Madalena Silva propõe que tal se fica a dever:

(...) à demanda, por parte dos adultos, de uma literatura que recupere, na linha das grandes narrativas tradicionais, as funções a elas associadas, assumindo-se, por exemplo, como lugar de reflexão sobre os dilemas da humanidade. (Silva 2010: 66)

Esta função, de carácter reflexivo, que a literatura vem desempenhando, desde sempre, tal como será referido neste trabalho, parece estar a falhar no campo literário destinado aos adultos, mas parece ter encontrado terreno fértil na literatura juvenil. No mesmo artigo, Maria Madalena Silva, apoiada num estudo de Karen L. McGavock, refere que essa apetência dos adultos pela literatura juvenil se justifica, em parte, pela ânsia dos primeiros de colmatar o “vazio ético” (Silva 2010: 66) que encontram na literatura que lhes é destinada. Assim sendo, o espaço da expressão escrita para jovens é o campo privilegiado para a “reflexão sobre dilemas morais relacionados com o crescimento e a afirmação da identidade” (Silva 2008: 4).

Desse modo, o sucesso recente de livros como Harry Potter resulta da junção destes dois pontos: a absoluta necessidade que também o público adulto tem de explorar esses temas morais ou questões intemporais e o preenchimento do vazio que deteta na “sua” literatura e que parece encontrar na literatura juvenil.

Sendo assim, talvez se possa, então, afirmar que os chamados “livros *crossover*” são aqueles cujas narrativas agradam igualmente a jovens e a adultos, independentemente do facto de o autor ter tido um público-alvo específico em mente no momento criativo da escrita. A temática irá ao encontro de uns e de outros, seja pela pertinência, seja pela questionação a que obrigam. Se existia desconsideração pelas obras juvenis e pelos seus autores, o fenómeno *crossover* terá permitido uma desconstrução de tal ideia devido, sobretudo e conforme já foi referido, ao sucesso alcançado pelos livros de *Harry Potter*. Ultrapassada a desconfiança de que um sucesso comercial não equivalia a um sucesso crítico, os “livros *crossover*” passaram a ser reconhecidos pela sua qualidade literária e a ser procurados por editores, escritores, leitores, críticos (Beckett 2009: 14).

Para além da temática, a literatura *crossover* parece conquistar leitores ainda pela linguagem que utiliza. Acessível, sem ser fácil, a jovens e adultos esse aspeto parece funcionar como um fator adicional para a aceitação generalizada que se vive atualmente das obras incluídas neste tipo de literatura.

Finalmente, questiona-se a importância destas narrativas para alterar os denominados “hábitos de leitura”. Parece pertinente indagar a razão pela qual tantos jovens e adultos leem avidamente obras da literatura *crossover* e sentem maior resistência com outras de outro género. Como parece igualmente importante perceber a razão que leva tantos adolescentes a ler com alguma frequência este tipo de literatura para depois oferecerem alguma resistência aos livros que lhes são propostos, por exemplo, em contexto escolar.

É, portanto, em função deste conjunto de ideias, e alguns pressupostos, que se parte à descoberta de *Ilha Teresa*...



## 1. Teresa – Ponto de partida e de chegada

Teresa é a protagonista deste romance e assume o importante papel de narradora de todos os factos. É através da sua voz que se fica a conhecer toda a trama, mas o seu papel não se limita à simples narração. Teresa dá a conhecer os seus pensamentos, receios, amores e ódios... Somos conduzidos pela ação através das palavras e emoções desta jovem adolescente. Tudo o que é dito, é-o através da perspetiva de Teresa – por ela tornámo-nos conhecedores da sua família, das mudanças operadas, dos conflitos familiares e geracionais, do mundo interior da própria personagem.

Saber que tudo se passará em torno desta adolescente surge, desde logo, indiciado no título desta obra, *Ilha Teresa*, e a metáfora escolhida não é inocente:

Ter quinze anos num país estrangeiro e não ter lado nenhum para onde fugir significa estar naufragada na nossa própria ilha deserta, a milhares de milhas de qualquer sítio onde pudéssemos querer estar. Ilha Teresa. Um bocado para o triste e longe das rotas para um resort de férias, mas ainda assim com alguns encantos exóticos. (Zimler 2011: 18)

Este mesmo título será retomado, mais tarde, quando Teresa fantasia o filme da sua vida, “O título devia ser *Teresa Island*. Soa muito bem. E também soa bem em português: *Ilha Teresa*”. (2011: 165) Ainda se voltará a referir o título, quase na reta final do romance: “E dizia-lhe também que o título que eu quero para o que estou a escrever é «Strawberry Fields Forever». Pelo menos na versão em inglês” (2011: 191) o que, na realidade, acontece com a tradução do título deste romance na versão inglesa. A metáfora da ilha constrói visualmente a imagem da adolescente que vive só, isolada, e, simultaneamente, rodeada de outras realidades com as quais tem de confrontar, mas de onde deseja sair e não pode ou não consegue: “Sair da Ilha Teresa um dia e viver em terra firme não é pedir de mais, pois não?” (2011: 36)

Tudo parece, então, girar em volta desta adolescente de 15 anos, retirada do seu país de origem com a família, rumo à terra das oportunidades – América.

É a sua visão do mundo, interior e exterior, que nos é oferecida através de um discurso simples, com um vocabulário próprio da sua faixa etária, onde surge, com alguma naturalidade, o calão (“Santo Deus, para que quero eu estar a ler a fodida da minha vida por capítulos!”) (2011: 23). A personagem constrói-se através do relato das suas vivências, mesmo aquelas que possam ser emocionalmente mais fortes ou complexas, através da ironia, do sarcasmo e do seu peculiar sentido de humor.

Percebe-se que Teresa é uma jovem mal integrada na comunidade norte-americana:

    Será preciso dizer qual foi o Número Um? Ser raptada pelos meus pais e exilada na América, claro. E entrar na Hillside High dois meses *depois* do primeiro dia de aulas, de maneira que fiquei vinte milhas atrás de todos os outros, mesmo antes de descobrir a linha de partida. (2011: 23-4)

E que, para além dos problemas escolares também não domina o novo idioma, valendo-se, várias vezes, das correções gramaticais feitas pelo seu amigo Angel. Estes fatores verdadeiramente importantes para uma adaptação plenamente conseguida farão com que Teresa viva com medo e que sobreviva evadindo-se, fazendo de conta que não está no lugar onde efetivamente se encontra. O seu desejo de partir é frequente embora não seja o único sentimento que se manifesta, o que a faz viver num conflito interior ainda não resolvido:

    Sei bem o caminho até ao Aeroporto Kennedy porque o marquei a vermelho no mapa do Pai várias vezes. Mas não dou nenhum passo. Porque o que eu agora percebi é que não quero voltar. Embora no fundo também não queira ficar cá. (2011: 17)

E, ainda, “O desespero de estar entre dois mundos dá-me dores de barriga” (2011: 17). Este desespero e esta falta de lugar de pertença serão, em parte, responsáveis pela sua rebeldia perante tudo e todos, especialmente a complexa relação que tem com a mãe, diametralmente oposta àquela que tem com o pai. Tem, no entanto, uma relação curiosa com o irmão mais novo, Pedro,

que protege e com quem estará relacionada a situação mais séria deste romance, uma espécie de clímax narrativo, mas também biográfico.

Teresa apoia-se em Angel, um jovem da sua idade, também ele emigrante, para ir assimilando os dados da nova cultura onde se encontra imersa. Angel serve-lhe de apoio, de confidente, de orientador... É Angel que lhe dá a ler *They Came Like Swallows* e a faz ouvir a música dos Beatles. Esta amizade não é, contudo, suficiente para ajudar uma jovem em plena adolescência e em conflito permanente com uma mãe que se revelará afetivamente negligente e, mais do que tudo, com a morte daquele que era, afinal, o seu suporte emocional – o pai:

O meu coração bate tão alto que não consigo apanhar mais do que uma frase ou outra, e não estou para fazer o esforço de ouvir melhor porque não quero que aquele padre português com ar de senador do Kansas me diga o que a morte do papá deve significar para mim. (2011: 90)

A morte física do pai deixará Teresa ainda mais na sua “ilha” e fará com que a sua vontade de desaparecer se torne cada vez mais a saída perfeita. A “ilha” navega à deriva, num mundo semidesconhecido, pouco controlado e Teresa vê a morte como um momento abençoado se não mesmo de glória.

É assim que surge o alcoolismo na vida de Teresa. O sofrimento pela perda do pai pode ter espoletado a indiferença da adolescente perante a vida. Este acontecimento demolidor, o facto de continuar a não ser considerada como uma igual entre as colegas de escola (nem na equipa de basquetebol obtém reconhecimento) e a ausência contínua da mãe das suas responsabilidades intensificam a sensação de se encontrar num país que não é o seu. Nesta primeira incursão no consumo de álcool, Teresa descobre a gratificante sensação de bem estar que pode obter, “Estar feliz com a maneira como corriam as coisas pela primeira vez em quase vinte e quatro horas era como levantar voo numa asa-delta das lindas (...)” (2011: 95) e constata que:

Caraças, é fixe estar em terreno sólido com toda esta gente que bebe cerveja e fuma, e mesmo com proto-galdérias como a Gwen, e não é nada mau

não ser boazinha de vez em quando, e já agora porque hei-de eu matar-me a tentar equilibrar-me em cima de um falso pedestal?” (2011: 97)

O seu mundo interior, assim revelado, permite-nos compreender que o consumo de álcool não acontece de forma gratuita, terá sempre razões inerentes, mais ou menos evidentes na vida de cada jovem e, neste caso, o acesso relativamente fácil à bebida levará a adolescente ao seu consumo frequente.

Às vezes parece-me que não consigo simplesmente perceber como a morte pode ser assim simples. E assim definitiva.

É o ser definitiva que faz com que todos os dias sinta uma faca nas tripas mal acordo. E fico sempre admirada que continue tão afiada, mesmo passadas duas semanas depois de saber que o papá não aparecerá sequer como artista convidado na minha vida a partir de agora. A mamã garante-me que a dor começa a entorpecer ao fim de algum tempo, mas não me parece que eu deseje isso. Para já não, pelo menos.

Mas a cerveja ajuda. (2011: 98)

Torna-se evidente que o álcool faz parte do processo (duro) de aceitação da morte do pai. A imagem da “faca” (...) “afiada”, sugestiva de um sentimento contínuo de dor que nada parece fazer desaparecer, é desconstruída com o humor negro da personagem na comparação com o “artista convidado”. O humor exercerá a função de catarse que possibilitará que o caminho prossiga. No entanto, neste primeiro momento, Teresa encontrou outra forma de continuar, aquela que a cerveja lhe permite. Efetivamente, esta ajuda na fuga que auxilia à sobrevivência evolui para o consumo de vodka, “Porque não se topa o cheiro” (2011: 128), e para comportamentos menos adequados como modo de obter a bebida cuja venda é proibida por lei a menores. É o que acontece com a forma como consegue enganar os idosos e levá-los a comprarem-lhe as garrafas de que necessita. Teresa revela-se inventiva e conhecedora de alguns jogos de sedução que lhe permitem obter aquilo que quer. Neste momento, todos os meios parecem justificar os fins – mentir, esconder, enganar. Teresa despeja a vodka para uma

garrafa de água que guarda: “na prateleira de cima do meu roupeiro, à frente da caixa onde tenho as bonecas e o ursinho de peluche de quando era pequena” (2011: 129). De forma inconsciente ou não, este lugar de esconderijo parece ser significativo, pois implica, pela posição em que as coisas foram colocadas, um ritual de passagem. A infância e, com ela, a inocência (sugeridas pelos brinquedos de então) estão guardadas atrás, o passado é memória (de dias felizes, talvez); na frente está a vodka que lhe permite a fuga deste seu incerto presente.

Quando os irmãos vão jantar a casa do tio Mickey, Teresa consegue a sua garrafa de cerveja pelo método habitual – a mentira e a astúcia. Novamente patente o efeito do álcool na vida de Teresa – a substância que a ajuda a navegar num mar perigoso e incerto do qual ela tem plena consciência. Essa incerteza é a responsável também por Teresa se resguardar de viver momentos de felicidade pela certeza que tem de quão efêmeros são e essa é também uma defesa para impedir que sofra mais, por mais tempo, ou novamente:

Praticamente, não digo mais nada a partir daqui. O tiquetaque do tempo rouba-me de tudo o que valeria a pena dizer. E de todos os prazeres triviais de um bom jantar. (2011: 142)

A perturbação emocional em que Teresa se encontra leva-a a desejar sentir-se protegida, mas também a terá conduzido a interpretações erradas da realidade: “Quero fazê-lo feliz. Levo a mão ao peito dele, depois baixo-a até à protuberância do seu sexo, que cabe de forma perfeita entre os meus dedos” (2011: 144). A situação gerada é de tal forma constrangedora e inesperada que Mickey reage violentamente originando a saída precipitada de Teresa de casa. A frágil adolescente, a ilha que navega sem rumo, compreende, agora, a sua real situação e toma a resolução que faltava – acabar de vez com todo o seu sofrimento.

O cansaço, sinónimo de solidão, de sofrimento, de perda, abrirá a porta para a solução final do problema. O álcool surge, numa fase inicial, como a solução mais fácil para esquecer problemas, para evitar pensar, sentir, sofrer... Nesta fase, Teresa encara a Morte como a solução perfeita, aquela que,

definitivamente, a fará esquecer tudo. O seu sentido de humor continua presente nesta fria planificação da sua própria morte e o sentimento de vingança também. Teresa quer sobretudo que a mãe se culpabilize pela sua morte. Além disso, é fácil de compreender que o acesso e o processo estão demasiado acessíveis – a internet como fonte de informação, os medicamentos em casa mal guardados:

A mamã guarda o Valium num esconderijo *top secret* dentro da caixa de costura, por isso a única coisa que eu tenho de fazer é ir a uma farmácia Rite Aid e comprar um bom medicamento para as dores que não precise de receita médica e aí vou eu, «Aiô, Silver!», de guias no último quadradinho. (2011: 157)

A ironia, o gozo com o Fim serve de impulso para levar o plano por diante. A Morte friamente planeada serve para evitar mais sofrimento e destruição, e surge também como um elemento libertador, uma vez que Teresa não sofrerá mais a falta de amor nem terá de lutar para o obter.

Pode causar alguma perturbação a frieza com que Teresa prepara a sua própria morte. Fá-lo de forma metódica e, aparentemente, sem grande sofrimento. O seu sentido de humor perante a realidade mistura-se com a ironia, sugerindo alguma leviandade no tratamento de uma situação tão séria ou, então, será o desafio, além de uma certa inconsciência, que a fascina:

É incrível o barato que sai uma viagem para o outro mundo. Se contarmos com a meia garrafa de Absolut que ia beber, consegui ter tudo preparado por talvez uns vinte e cinco dólares. Trinta, no máximo. Claro que ficou mais barato porque a mamã forneceu o Valium. Roubei-lhe cinco comprimidos de cada vez, três de enfiada. Se suspeitou de alguma coisa, não piou. (2011: 160)

O ressentimento para com a mãe é tão grande que Teresa não hesita em acentuar o lado maquiavélico do plano (“a parte mais perfeita” (2011: 164) – vincada pelo uso do superlativo relativo de superioridade, e os adjetivos “grande” e “maldoso” (2011: 167) para caracterizar o sorriso, sinónimo de uma felicidade construída, neste caso, maleficamente). Mais ainda, o advérbio de tempo “nunca” demonstra o desejo de inculcar permanentemente na mãe a culpa de tudo o que

poderá acontecer. Isso é o facto, pensado, de não lhe deixar nenhum bilhete de despedida.

Contudo, esta preparação pode indicar muito mais do que um desejo de morte:

Nas minhas fantasias futuristas, há-de chegar no dia do meu funeral. O timing há-de pôr a chorar toda a gente que me conheceu, naturalmente. (...) E qual o morto que não deseja uma coisa destas?” (2011: 162)

Uma jovem que fantasia com o dia do seu funeral e a forma como a chorarão querera mesmo morrer? A interrogativa de Teresa parece ter mais implícitos do que explícitos – não querera Teresa expressar o seu enorme desejo de se sentir amada, querida, pertencendo a uma família, a um grupo de amigos? Não é isso que revela o choro dos acompanhantes num funeral? Teresa anseia por esse sentimento e ele parece-lhe possível através da morte, da sua morte – aí sim, encontrará o seu lugar e será amada.

Essa morte tem dia marcado:

Decidi tomar os comprimidos no próximo dia 10, uma quarta-feira, a não ser que o Pedro apanhe mesmo uma gripe e tenha de ficar em casa, e nesse caso eu tenha de marcar nova data. A mamã já me disse que nesse dia vai almoçar com a Diana em Bayville. Eu vou para casa, tomo os comprimidos no meu quarto, fecho a porta, ponho o *Ombra Mai Fu* a tocar, e quando ela me encontrar já eu passei à história. (2011: 167)

Este relato soa quase trágico-cómico – a morte é tratada como se de um evento qualquer se tratasse e se não puder ocorrer no dia pretendido sê-lo-á num outro. É assim. Tão simples como a vida despreocupada de uma jovem de 15 anos – se não posso fazer isto hoje, faço amanhã. Porque é a morte desvalorizada? Ou porque quer a protagonista desvalorizá-la?

Curiosamente, Teresa preocupa-se em esclarecer o irmão. Para que ele não fique sem saber como seguir em frente com a sua vida, para ele saber que

não tinha culpa na morte da irmã. Curioso, ainda, é o facto de que Teresa se tenha preocupado em ajudar Angel relativamente à sua entrada na universidade. Quem tem tempo para se preocupar com os sentimentos dos outros e “perde” tempo a tentar encontrar as melhores soluções de Vida, como pode pensar em pôr termo à sua própria vida? Somos levados a pensar que se trata de resolver problemas pendentes antes da resolução final. Veja-se, nesta linha de pensamento, a sua reação posterior:

Foi só quando estava à espera na Mineola Station, às oito da manhã, que percebi que não tinha feito nenhuma dessas coisas porque há em mim uma parte cautelosa e traiçoeira a querer guardar algumas coisas importantes para fazer depois do dia 10 de Dezembro. Mas não me vou deixar enganar. (2011: 170)

Os adjetivos “cautelosa” e “traíçoeira” aplicam-se a si própria o que, de alguma forma, revela que Teresa sabe que pode abandonar o seu plano tão bem engendrado; a adversativa “mas” acentua essa certeza e afirma, ao mesmo tempo, o propósito de contrariar uma vontade que pode (facilmente?) vencer. E talvez se tenha encontrado as respostas às questões colocadas anteriormente.

É perante a visão de um velho mendigo, passageiro do comboio, que Teresa se confronta violentamente com o carácter definitivo da Morte. Constata, talvez pela primeira vez, que existe uma enorme diferença entre a morte desse mendigo e a sua própria morte – o mendigo estará no fim da vida, tê-la-á vivido bem, mal, não interessa, mas Viveu; Teresa, a adolescente, perante uma visão do Fim dada pela imagem do mendigo, compreende que, afinal, ainda não Tinha Vivido. Compreende que tudo o que tem feito relativamente à sua morte é igual àquelas atitudes que habitualmente fazia com a mãe a quem desafiava permanentemente. Terá compreendido que “brincar com a Morte” era algo bem mais sério e, sobretudo, definitivo. Enfrentar esta Verdade provoca-lhe um enorme ataque de ansiedade:

Dispo o casaco, porque me sinto ensopada num suor que me parece de doença. Anseio pelo meu pai com tal intensidade que a palavra «Pai» se



esconde no fundo da minha garganta à espera de voar para fora de mim. «Pai, vem salvar-me!!!» (2011: 172)

Salvar de quê? Da Morte? De si mesma? Da Vida que tem? Com que fantasmas se confronta Teresa? Provavelmente, com ela própria, com a necessidade de encontrar o seu lugar. Teresa precisa de ser salva da indiferença, da falta de carinho, da falta de saber que pertence a alguém e a algum lugar. O pedido de auxílio dirigido à figura paterna salienta, novamente, a confiança depositada nesse progenitor, causador desta dor presente, mas o único capaz de resgatar Teresa do turbilhão em que se encontra.

“E então? Vou para a frente com aquilo? (...) Sim. (...) Mas às tantas estou apenas a ser espertinha mais uma vez” (2011: 173). Este monólogo interior esclarece a dúvida que se instalou no espírito de Teresa. Obriga-se a pensar e a resolver o assunto, mas a hesitação já não a abandona e é a protagonista que se vê a si própria como “espertinha” – o diminutivo, irónico, revela a consciência de quem quase adivinha que se estava a enganar a si própria e descobriu a artimanha.

Teresa não vai executar o seu plano porque a 8 de dezembro algo muito mais importante a vai resgatar para a Vida.

## **2. Teresa e a Mãe – Um labirinto de emoções**

Teresa, a adolescente de quinze anos, vive o conflito geracional normal de qualquer adolescente em qualquer parte do mundo. Acresce, contudo, que Teresa não está no seu “mundo”, ou seja, não está no seu país de origem (com todas as implicações que isso levanta, como já ficou exposto anteriormente) e, sendo assim, o conflito que vive, principalmente com a mãe, é maior, sentido de uma forma mais intensa. Teresa, como todos os adolescentes, precisa de confrontar a mãe, enquanto “poder instituído”, para encontrar o seu caminho, mas necessita também que essa mesma mãe, representante da autoridade, se faça sentir para que os limites sejam estabelecidos e, aí sim, possa encontrar o seu rumo certo. Mas é precisamente este difícil equilíbrio que lhe falta. A mãe não está a “fazer o seu papel” e vemos Teresa a realçar os seus inadequados comportamentos através dos próprios sentimentos e pensamentos.

A imagem que a narrativa constrói da mãe de Teresa nasce da perspetiva muito pessoal da protagonista. Não se tem direito ao contraditório, é uma visão unilateral – a da adolescente perante a autoridade maternal. Poderá ser redutora esta perspetiva, mas será talvez a única perspetiva que interessa porque o que está aqui em causa é a vivência de uma jovem em crescimento e as alterações emocionais e psicológicas que se vão operando. A focalização interna adotada, resultante da perspetiva narrativa selecionada, serve essa sugestão de afunilamento da perceção da realidade, completamente desfocada, como se verifica no final, da narradora protagonista.

Teresa tem uma visão muito crítica das atitudes e comportamentos da mãe, desde logo pela sua incapacidade de se adaptar à nova sociedade/cultura em que se vê inserida, começando pela enorme dificuldade em falar o inglês, “porque a minha mãe continua a ser incapaz de dizer a mais simples das frases depois de onze meses e meio na América e eu tenho de lhe servir de intérprete” (Zimler, 2011: 12). A insistência da mãe em comunicar em português ou num inglês “macarrónico” (2011: 28) é alvo da análise irónica de Teresa.

A mãe é descrita como negligente em relação ao cuidado com os filhos, sempre demasiado ocupada para lhes dar atenção, mas não para conversar (em português) com a amiga ou para se arranjar, conforme fica bem saliente na interrogativa retórica carregada de ironia em: “(...) julgam que ela ia arranjar dois minutos para abrir um boião de chili para nós, aquecê-lo no micro-ondas e deitar-lhe em cima um pouco de queijo ralado?” (2011: 13)

Para Teresa, esta é uma mãe pouco afetiva, facto não só constatado na relação com os filhos, mas também na percepção que a filha tem da relação entre os pais – “Não dá nenhum beijo de despedida ao meu pai” (2011: 31). Esta falta de afeto é marcante, ou mesmo dramática, para uma jovem que está a tentar saber quem é, num país culturalmente diferente do seu, com regras muito próprias que ainda não domina. Faltando-lhe este apoio fundamental, é natural que se revolte, que seja agressiva, tanto ao nível verbal com ao nível das atitudes. Estes comportamentos terão de ser tomados como formas que a jovem encontra para se proteger, ou mesmo para sobreviver numa família que parece estar desestruturada e onde ela não encontra qualquer base de apoio. Daí a frequente recorrência ao humor, por vezes negro, à ironia, à crítica, ao sarcasmo:

“Ela deve ter-me tirado de algum berço na maternidade”, tão improvável me parecia poder ter mais do que umas cadeias soltas de DNA em comum com uma mulher que berrava como uma criadora de porcos na sua própria casa. (2011: 62)

Veja-se a expressividade que resulta da conjugação da ironia com a comparação estabelecida e verifique-se como as duas transmitem o exato sentir de uma adolescente em plena crítica assertiva.

O mesmo é verificável em relação ao uso do advérbio de modo, por exemplo em, “Esta conversa era em português, naturalmente” (2011: 74). Esta tendência recorrente para criticar a mãe, mesmo quando não é o alvo das atitudes da progenitora, serve, sobretudo, para esconder a enorme necessidade de afeto, de carinho, da presença efetiva da mãe que tanto deseja. De outra forma, como seria possível entender que, numa situação relacionada com Pedro, o seu irmão, Teresa exemplificasse: “Ela riu-se como a má da fita nos folhetins da tarde na

televisão” (2011: 78). Sublinhe-se que a comparação nos remete para o imaginário da “bruxa má”, para logo de seguida vermos expresso que:

A mamã fica melhor sem maquilhagem nos olhos. Não era preciso muito trabalho para ficar bonita. Só Deus sabe o que se lhe meteu na cabeça para lhe parecer sedutor maquilhar-se como uma dançarina erótica oriental. (2011: 78)

Aqui é notória a necessidade de “gostar” da mãe ao mesmo tempo que lhe é irresistível a crítica (pela comparação pejorativa com a dançarina) ao seu comportamento. Esta hesitação espelha bem o estado emocional de Teresa e o conflito interior que vive.

Como se isso não bastasse, tanto a mãe como a filha sentem-se inibidas em demonstrar os seus sentimentos, ou, então, não estão habituadas a exhibir atitudes de carinho. Quando o pai de Teresa morre e a mãe lhe comunica esse facto é esta mesma mãe que lhe abre os braços e a toma num: “abraço tão apertado e tão protetor (...) imaginei que ia começar a ser boa para mim” (2011: 79). Momentaneamente, Teresa abandona-se, é deste carinho que precisa, é deste papel de mãe presente, acolhedora, que precisa. Mas, de imediato:

A pieguice me passou, percebi que estava a ser parva, porque ela me afastou logo como se aquilo fosse uma momentânea perda de juízo e se lembrasse a tempo que a cena de abraçar a filha não era muito o seu género. (2011: 79)

E o sarcasmo volta e impera, como a revolta de quem sabe ter direito a algo que lhe é sucessivamente subtraído. Todavia, como adolescente que é, Teresa não sabe dominar os seus estados emocionais e, rapidamente, e na mesma situação, apercebe-se de que a mãe está assustada, que “provavelmente [o pai] era a única pessoa de quem *realmente* gostava” (2011: 79), e fica do lado de “fora da porta fechada, a ouvir a (...) mãe chorar” (2011: 79). Esta relação, de quase amor/ódio, tão típica da fase de crescimento em que a protagonista se encontra, fá-la, contudo, sofrer por compreender as suas necessidades, as dos outros, neste caso as da mãe, mas não ser capaz de as admitir por falha desta

mãe tão ausente da vida da filha. Ainda neste último exemplo, é curioso o realce dado à palavra “única” e ao advérbio “realmente”, como forma de, por um lado, constatar que a mãe era capaz de amar, mas, por outro, e muito mais dramático, não era capaz de amar os seus filhos.

Aliás, esta noção de que os filhos não eram amados, que eram, até, um contratempo na vida daquela mulher está bem documentada quando Teresa se atreve a vasculhar nas coisas da mãe:

Quem espreitasse a gaveta da mesinha de cabeceira da mamã havia de descobrir (...) uma grande colecção de brochuras lustrosas anunciando férias cinco estrelas em Las Vegas, Miami, Myrtle Beach e todas as outras capitais da diversão que ela gostaria de visitar. E que *poderia* ter visitado, se tivesse tomado a pílula nas devidas alturas da sua vida. E se tivesse um marido rico. Bastaria uma olhadela à gaveta para que mesmo o mais estúpido gatuno do mundo percebesse que eu e o Pedro somos o obstáculo entre ele e a vida de bronze ao sol que gostaria de ter. (2011: 84)

Vejamos, desde logo, a sugestão do verbo usado, “espreitar”, sugerindo a intromissão num domínio que não lhe pertence – a mesinha de cabeceira – local onde se guardam segredos e sonhos. Aí, Teresa depara com os secretos sonhos da mãe, eternamente adiados, sabe-se lá por que motivos. Mas, para Teresa, a interpretação não é essa, senão constata-se a carga colocada no tempo verbal “poderia” (modo condicional) com a hipótese eventualmente concretizável registada na condicional dramaticamente humorística “se tivesse tomado a pílula”, o que leva à conclusão de que ela e o irmão eram o “obstáculo”. Aliás, ao longo do romance, esta desconfiança perante as intenções da mãe é recorrente.

Teresa sente-se defraudada pela mãe (e pelo pai):

Durante anos pensei que era a minha mãe que as fazia para mim – continuo eu – e dava-lhe imensos beijinhos repenicados a agradecer, mas depois, tinha eu uns oito anos, as rabanadas deixaram de aparecer. (2011: 132)

Mãe é aquela que alimenta, as “rabanadas” surgem como símbolo evidente de carinho, de alguém que se preocupa em agradar. E, Teresa, curiosamente nessa altura, agradecia à mãe, e não pareciam existir constrangimentos nessa demonstração de carinho, já que assume os beijinhos com que o fazia. Esse episódio parece marcante no evoluir do distanciamento que se foi criando entre ambas. Porque a revelação ter-se-á mostrado dura demais. A interpretação errada de Teresa para o desaparecimento das rabanadas (o nascimento do irmão) foi esclarecida quando a mãe lhe disse que o autor de tal feito era, afinal, o pai. E a ironia, usada, como sempre, para disfarçar a sua enorme decepção, o seu enorme sofrimento, volta a estar presente no seu “rufar de tambores, por favor!...era o papá” (2011: 132). A frustração é bem maior porque imaginava todo o amor que a mãe teria colocado na confeção daquelas rabanadas. Teresa sente-se enganada porque o pai a terá levado a gostar da mãe. Regressa-se, então, ao problema fulcral desta jovem – o desejo de ser amada e de amar a sua mãe.

A narrativa avança até à data crucial de 8 de dezembro. A posição crítica relativamente à mãe mantém-se:

Estou convencida de que se os cientistas se pusessem a estudá-la, haviam de descobrir que a glândula pituitária da minha mãe liberta um dilúvio digno de Noé cada vez que entra numa loja. Ou quando tem um cartão de crédito na mão. Ou até quando ouve a palavra “liquidação”, os saldos à portuguesa. O Angel uma vez disse que se calhar quando ela tem um orgasmo desata a gritar os nomes das lojas de Roosevelt Field: Bloomingdale’s! Macy’s! Pottery Barn...!” (2011: 150)

A ironia resulta da sugestão construída pela hipérbole e pelas disjuntivas que se seguem, acabando com a nota caricatural dada por uma reação tida num momento de enorme intimidade. Esta atitude de nada perdoar faz, inclusive, com que Teresa use um calão mais agressivo, como quando decide que o irmão ficará em casa.

A atitude da mãe é, no entanto, surpreendente – altera o seu programa de compras para ficar com Pedro, o que leva Teresa a pensar que: “talvez ela acabasse por descobrir os seus desaparecidos instintos maternos” (2011: 150).

Parece, não obstante, ser uma mãe pouco atenta ao que se passa à sua volta, principalmente àquilo que se passa em sua casa. Foi relativamente fácil a Teresa encontrar a caixa de comprimidos e a vingança que Teresa deseja mostra-se em todo o seu esplendor, assim como o desejo de lhe provocar sofrimento, daí a resolução de não deixar um último testemunho escrito: “Os resultados da autópsia serão o meu bilhete para ela” (2011: 167).

Apesar de tudo o que ficou registado até este momento, esta mãe e esta filha vão reencontrar-se e vão unir-se perante a maior adversidade da vida – a Morte ou a possibilidade dela. É enfrentando a eventualidade da morte do filho e do irmão que as duas voltam a perspetivar o mundo dos afetos do qual têm estado arredadas. O caos surge para impor a ordem e a mãe reassume o seu papel, de autoridade, mas também se mostra vulnerável, desesperada, fragilizada perante a possibilidade da morte do filho. É uma personagem totalmente diferente daquela que visitava o pai de Teresa nos últimos dias de vida, conforme a descrição que nos é feita:

Os olhos da mamã estavam vermelhos e inchados, o cabelo estava todo em desordem, e toda a sua maquilhagem de dançarina do ventre estava desfeita. Se eu estivesse para gracinhas, teria dito que parecia a Marilyn Monroe com uma ressaca, mas todo o meu humor e espertice tinham desaparecido. (2011: 193-4)

Também aqui, a protagonista compreende que deixou de fazer sentido a crítica cerrada que fazia à mãe, daí o recurso à frase condicional e adversativa, valorizando aquilo que deixou de fazer efeito. Perante a instalação de um estado caótico, mãe e filha precisam uma da outra e têm medo, ainda, uma da outra.

Deste modo, tornou-se possível a Teresa VER a mãe e os sentimentos que ela nutria pelo filho. É, finalmente, no rescaldo de uma situação limite que a afetividade ressurgue, até porque nunca havia desaparecido. É assim que a mãe se sente confiante para dizer que gosta de ver os filhos juntos ou para Teresa admitir a necessidade de mudança: “gostava de ver a mamã com a maquilhagem desfeita e o cabelo desarranjado. Gostava da imperfeição dela. Se ao menos este acidente a mudasse. E a mim” (2011: 198). É também neste momento que o diálogo entre ambas se torna possível outra vez. Sem zangas ou atritos.

À medida que nos encaminhamos para o final da narrativa, é perceptível a tentativa de reconciliação entre os membros desta família, mas, principalmente, entre mãe e filha (filhos). A mãe permanece ao lado dos filhos e inicia, lentamente, o seu percurso de regresso à demonstração de carinho. A protagonista, também ela, ensaia os primeiros passos numa reaprendizagem dos afetos:

Quando a mamã me disse que podia dormir ao lado do Pedro no hospital – ainda que eu visse que ela também queria – dei-lhe dois beijos na cara. Pela primeira vez em vários anos. (2011: 211)

É, assim, sintomática a evolução emocional destas duas personagens – a mãe que compreende os sentimentos da filha e abdica em seu benefício (existirá outra/melhor prova de amor?) – e a filha que, finalmente, exterioriza a sua emoção.

A relação mãe/filha vai evoluindo progressivamente com a tomada de consciência de Teresa de que há cedências que têm de ser feitas. A mãe já não está tão ausente e Teresa já não a critica tanto. O caminho terá que ser feito devagar até porque o diálogo continua a ser escasso, mas Teresa já tem capacidade para reconhecer aspetos positivos no comportamento da mãe. Essa capacidade de se dominar relativamente a uma crítica demasiado fácil constata-se quando Teresa, perante o mau inglês que a mãe continua a ter, assume, em oposição ao que antes declarava, “O inglês dela era quase impossível de decifrar, mas quando saímos eu disse-lhe que tinha falado muito bem” (2011: 223). Não se trata de piedade, mas antes de uma evolução emocional e psicológica por parte da protagonista, e constatada pela própria.

Não é de descurar, também, a tomada de consciência da mãe do abandono a que tinha votado os seus filhos. Considera-se, assim, que a própria mãe se sentia algo perdida e que não foi capaz de ajudar os seus filhos numa integração perfeita ou um pouco menos traumática. Quase parece que aconteceu exatamente o contrário – os mais novos, os filhos, foram quase obrigados a arranjar soluções para enfrentarem ou para se defenderem de uma sociedade, de uma cultura que não dominavam, de maneira a conseguirem sobreviver, e



ainda tiveram que auxiliar a integração da própria mãe. Esta inversão de papéis, no caso de Teresa, foi extremamente penosa porque a fez percorrer um caminho de sofrimento (do qual a mãe não está, igualmente, isenta de culpa) que a terá levado ao limite, à tentativa de suicídio.

Apesar de tudo, a mãe modifica-se: “A mamã agora está quase sempre à nossa espera quando voltamos da escola” (2011: 225). Os advérbios temporais “agora” e “sempre” são reveladores desse comportamento recente da progenitora e marcam, em definitivo, uma oposição relativamente a comportamentos anteriores. Teresa também sabe que tem de ser menos exigente e, nesta fase final, consegue colocar-se no lugar da mãe:

Compreendo agora por que razão a mamã queria pratos, copos e talheres novos. (...) Há coisas na mamã que às vezes fazem sentido, se as virmos com os olhos dela, por isso esforço-me por compreender o que lhe vai na cabeça (...). (2011: 226)

Esta complexa relação mãe/filha é um dos temas abordados na obra de Richard Zimler e encaixa na perfeição naquilo que se tem vindo a considerar como pertencente à literatura *crossover*. As dificuldades de comunicação com a progenitora são patentes, próprias de uma adolescente, agravadas pela deslocalização geográfica e cultural, que conferem uma sensação de insegurança tanto à filha (jovem e, por isso mesmo, insegura) como à mãe. A linguagem usada, principalmente pela filha, muito facilmente reconhecida por outras/os adolescentes, as diferentes situações do quotidiano – os medos, os sonhos, os ambientes, os estratagemas para alcançar determinados fins – tudo isto é muito real, muito atual, muito em sintonia com o público-alvo a que se destina esta obra. Mas é uma temática que não deixa indiferentes os pais/adultos que estejam interessados em compreender o mundo dos seus filhos/adolescentes e, talvez, possam, a partir da leitura deste romance, compreendê-los melhor, partilhar mais da sua vida de todos os dias, emendar algumas atitudes/comportamentos. Ou seja, *Ilha Teresa* pode funcionar como um espelho onde todos se vejam refletidos e possam questionar-se e melhorar comportamentos. Porque Teresa e a mãe

melhoraram. Porque, depois de se ter chegado ao limite, se abriu a porta da esperança para um futuro melhor, diferente, mas melhor.

### **3. Teresa e o Pai – O afeto perdido**

Contrariamente à relação conflituosa que tem com a mãe, a relação de Teresa com o pai parece ser muito mais afetuosa, muito mais cúmplice e, de alguma forma, parece ser a base de apoio de que a família precisa, principalmente Teresa e Pedro. Terá sido da responsabilidade do pai a decisão de toda a família emigrar para a América e será a sua morte que provocará uma profunda alteração na vida de Teresa. Se com a mãe não podia contar (por tudo o que já ficou analisado anteriormente), apesar da presença física da mesma, o desaparecimento do pai vai impossibilitar a existência de laços de afeto, do apoio filial de que todos os adolescentes precisam.

Sabe-se que o pai de Teresa está doente e se encontra internado num hospital:

Não sorri. Tem uns olhos tristes. E uma sobancelha franzida, como de quem não sabe onde está. Pega na mão da mamã e leva-a aos lábios, o que é estranho porque nunca lhe mostra afeição, nem sequer quando está enfrascado em cerveja. (Zimmler 2011: 25)

Esta breve caracterização do pai, através do olhar de Teresa, é reveladora do estado emocional em que o pai se encontra (o adjetivo “triste” dá-nos conta disso), mas é igualmente importante para demonstrar uma certa frieza na relação do casal, sugerida, não só pelo modo como se cumprimentaram mas, sobretudo, pelo comentário de Teresa (o advérbio de tempo “nunca” é fortíssimo nesse aspeto). Mais ainda, consegue-se perceber que o pai teria cometido alguns deslizes no que dizia respeito ao consumo de bebidas alcoólicas (“enfrascado”, o uso do registo popular caracteriza, depreciativamente e com exatidão, o estado que a personagem deveria atingir).

A noção que Teresa tem é a de que aquele é outro homem, “Tosse de vez em quando. Parece que tem os pulmões forrados a ferrugem” (2011: 27). Talvez o estado debilitado com que é descrito sirva de justificação para a passividade com que reage às propostas da mãe de Teresa. Um comentário de Teresa sugere

alguns desentendimentos relacionados com gastos monetários ou mesmo problemas económicos. Talvez tenham sido estes os causadores da decisão de emigrar – tentar um futuro melhor num país de novas/muitas oportunidades.

Aliás, a família de Teresa poderá servir de modelo para um certo “tipo” de emigrantes – o pai, de acordo com aquilo que Teresa nos conta, confraternizava com amigos que estariam na mesma situação que ele. Nessa altura, “apanham uma completa bebedeira e falam da vida cara da América. E recordam Portugal (...)” (2011: 27), de uma forma que Teresa não entende e que critica porque se o lamento é constante, então, emigrar nunca teria sido uma opção. No entanto, foi. É possível, também, concluirmos que os emigrantes se reúnem, com alguma frequência, entre si, para recordar a terra natal, falando sobre ela, fatores que dificultam a integração no país de acolhimento, quer dos próprios, quer dos descendentes, o que acentuará ainda mais a sensação de solidão num lugar onde não se domina a língua, os costumes, os valores, e onde, permanentemente, se anseia pelo lugar de origem.

O pai de Teresa surge como alguém dotado de sentido de humor, que tenta divertir os filhos, especialmente Pedro, mas, como está demasiado fraco, o esforço despendido tem de ser doseado. Apesar disso, revela-se afetuoso e o companheirismo entre pai e filha é sugerido na comparação “pega na minha mão e dá-lhe um apertão, como entre amigos” (2011: 28), colocando-a ao mesmo nível dos adultos que entendem os subentendidos. Esse entendimento continua quando o pai interfere em abono da filha, confortando com tal comportamento Teresa, que o toma como demonstração de carinho. Conversar com o pai parece ser mais fácil para Teresa. Revela-lhe como vai a escola, os seus problemas, omitindo apenas a relação conflituosa que mantém com a mãe por saber que iria magoar o pai.

Esta atitude de Teresa é totalmente oposta àquilo que, normalmente, faz com a mãe. Em relação à figura materna, verifica-se que Teresa procura conscientemente magoá-la e faz questão que assim seja, ao passo que, com o pai, procura evitar-lhe o sofrimento. Provavelmente também porque o pai tem uma atitude perante a nova realidade geográfica e cultural onde a família se encontra, claramente diferente da atitude da mãe. A viver uma situação de saúde

preocupante, ainda consegue idealizar um futuro e arranjar elementos de ligação com a própria filha como a leitura de *They Came Like Swallows*. A relação de cumplicidade entre pai/filha é, aliás, curiosa porque parece alicerçada na discussão, no desacordo, ou talvez no desafio:

O meu pai observa-me com um olhar interrogativo que não me lembro de lhe ver antes. Tenho o pressentimento de que quer ver-me discordar dele, de modo a continuar a ser a sua menina. (2011: 35)

Do mesmo modo, este pai não surge tão desatento nem tão indiferente quanto a mãe, e, mesmo parecendo pouco interessado, tinha estado atento às amizades da filha, conhecendo, inclusive, o nome de Angel, algo que Teresa julgava impensável.

A morte do pai será determinante para o percurso posterior de Teresa. O progenitor seria o seu mais seguro porto de abrigo. Mesmo contestando a sua autoridade, o pai era a garantia da afetividade e a promessa de que o futuro poderia ser bom. O seu desaparecimento tornará Teresa descrente nesse futuro que procurava na América e desencadeará todas as atitudes e decisões contraproducentes que tomará daí em diante:

O papá e eu nunca chegámos a acabar o *They Came Like Swallows*. Agora quero lê-lo de fio a pavio, mas cada vez que o abro sinto estar a trair o meu pai. (2011: 83)

#### **4. Teresa e Angel – Uma confluência protetora**

Caetano Cabral é Angel, que vê o seu nome alterado devido à dificuldade deste ser pronunciado pelos norte-americanos e também porque Caetano Cabral havia sido descoberto a ver fotografias de Brad Pitt no Google. Perante o gozo dos colegas que começam a chamar-lhe Angelina, “mudei-o para Angel porque isso dá à alcunha um sentido mais positivo. E também lhe assenta bem”. (Zimler 2011: 17) É da responsabilidade de Teresa esta modificação da alcunha e poder-se-á considerar, pela relação que se estabelecerá entre as duas personagens, que, inconscientemente, Teresa encontrou o seu anjo na América. Angel vive nos Estados-Unidos com a mãe desde os sete anos de idade, e tem, agora, dezasseis anos, um ano a mais que Teresa. É originário do Brasil e, deste modo, partilha com Teresa a língua materna, ainda que numa variante diferente, o que permitirá, também, uma curiosa relação entre ambos. Além disso, frequentam ambos a mesma escola, a Hillside High School.

As semelhanças existentes entre os dois jovens, como a emigração, a língua, as dificuldades de integração numa comunidade diferente, contribuíram para a sua aproximação afetiva. Por causa dos percursos análogos, Teresa não considera Angel como um verdadeiro amigo americano. Ele não lhe parece muito diferente de si, daí a facilidade em travar amizade com ele, ao contrário do que acontece relativamente aos outros colegas americanos. Em relação a estes as diferenças são mais acentuadas e impedem o estabelecimento de uma empatia que facilite a aproximação.

Além disso, Angel é homossexual e, por causa disso, não faz amigos (americanos) com facilidade, “ele também não tem nenhuns verdadeiros amigos” (2011: 15). O advérbio de inclusão “também” aplica-se tanto à situação de homossexual de Angel como à incapacidade de Teresa de integração. Consequentemente, os dois juntam-se porque se encontram excluídos dos universos dos outros. Daí a frase conclusiva de Teresa: “Por isso, na hora de falar a sério sobre alguma coisa do que se está a passar ou do que não se está a

passar, só nos temos um ao outro” (2011: 15). O advérbio “só” exclui da convivência do par qualquer outro elemento tornando-os, deste modo, cúmplices e companheiros desta fase da vida de ambos.

Angel está muito presente na vida de Teresa emprestando-lhe o livro *They Came Like Swallows*, acompanhando-a no funeral do pai, fazendo-a conhecer as canções dos Beatles e de John Lennon, e *Ombra Mai Fu*. É ainda Angel que vai corrigindo os erros que Teresa vai cometendo em inglês.

Teresa tem consciência das dificuldades por que passa Angel para se integrar na sociedade americana/jovem, conforme afirma:

Dezasseis anos, proto-gay e talvez um génio. Com umas mechas loiras no cabelo preto comprido. Dá para passar uma vida lixada, ter isso tudo no currículo. (2011: 15)

As características elencadas – adolescente, homossexual, inteligente – fazem dele alguém diferente, mas não necessariamente alguém socialmente valorizado, como atesta o adjetivo, “vida lixada”. Aliás, não são apenas os pares que não aceitam Angel tal como ele é. Também a mãe de Teresa, referência de um grupo preconceituoso, não aceita a presença de Angel em casa dela e, por isso, Teresa recebe o seu amigo “no pátio das traseiras” (2011: 19).

No segundo capítulo do romance, há uma atenção narrativa maior sobre Angel e o incidente ocorrido na escola. Esse incidente retrata a perseguição a que está sujeito um adolescente homossexual no ambiente escolar, e o tratamento violento de que é objeto:

O ataque foi em Abril passado, faz agora quase seis meses, e eu tenho a certeza de que o Angel não sofria de nenhum problema na sua visão 20/20 nessa altura, nem de nenhuma avaria no seu radar gay, por isso o que dizia o Gregory era praticamente impossível. (2011: 39)

O relato de Teresa descreve o ataque violento sofrido por Angel nos balneários da escola após a aula de ginástica, como se infere do segmento, “Esperava sempre que todos acabassem, o que queria dizer que entrava na aula seguinte já depois do toque” (2011: 40). O comportamento assumido pela personagem revela o isolamento a que Angel estava votado. O pronome indefinido “todos” assegura a ausência dos colegas e sugere as condições em que Angel se sentiria confortável para tomar banho. Por outro lado, o advérbio de tempo “sempre” indicia que a sua atitude era sistemática. Talvez porque fosse alvo de chacota, talvez porque quisesse evitar comentários menos agradáveis, talvez porque pressentisse que os seus colegas se sentiriam pouco à vontade consigo no balneário.

Todas as hipóteses são possíveis numa comunidade que não lida bem com orientações sexuais diferentes. A homossexualidade de Angel tornava-o um solitário, mesmo numa sociedade pretensamente aberta como a americana: “mesmo estando nós em 2009, não é fácil aos putos como ele serem aceites como são” (2011: 15). Esta comparação torna clara a dificuldade de os jovens adolescentes assumirem a diferença, principalmente numa área tão delicada e íntima como a sexualidade.

A descrição do ataque de Gregory a Angel revela um ato cobarde e grosseiro: “Provavelmente em pontas de pés. O ódio pode fazer com que as pessoas se movam realmente em silêncio, aposto” (2011: 52). O advérbio (de dúvida) “Provavelmente” traduz não apenas a hipótese levantada, mas, ao mesmo tempo, transporta consigo a carga irónica de quem está a relatar o sucedido, neste caso a protagonista Teresa. O sarcasmo colocado nesse advérbio é revelador da sua revolta perante o ato praticado e por ter sido praticado contra Angel. Este aspeto sai ainda reforçado pelo uso enfático do advérbio (de afirmação) “realmente” e pelo “aposto” de tom mais coloquial.

Alguém por trás dele [...] deu-lhe um empurrão para diante contra a parede do duche e gritou: ‘Bicha de merda!’ Um murro apanhou-o na cara quando ele se voltou, abrindo um corte fundo por cima do sobrolho esquerdo. [...] Não tinha a certeza, mas sentiu – em pânico – que estava numa posição mais baixa do que devia para se poder proteger. (2011: 52)



O vocabulário, proferido pelos agressores é esclarecedor quanto à motivação da agressão e ao tratamento vexatório e violento a que Angel e os “putos como ele” estavam/estão sujeitos. Neste exemplo, como em “que cu escanzelado” (2011: 53), o léxico veicula a falta de respeito e a ofensa à dignidade humana que podem acontecer em situações semelhantes. Mais ainda, nesta agressão, a violência física acontece de forma gratuita, e acompanha os insultos verbais. A pontuação utilizada, nomeadamente o travessão, ajuda a destacar o estado de espírito (de medo) da personagem apanhada naquela situação inesperada.

No curto diálogo que Angel tem com Teresa consegue perceber-se até que ponto a violência exercida pode destruir a autoconfiança de cada um e, no caso presente, levar Angel a admitir uma culpa que efetivamente não tinha, como se entende pela constatação da própria personagem:

Estar ali todo molhado e nu me fez sentir verdadeiramente eu próprio [...]  
É que tudo o que costumo esconder estava ali à mostra. E eu via que era culpado.  
(2011: 54)

Esta situação pode ainda suscitar hesitação na confiança de outros, isto é, perante a asserção de Angel, Teresa vacila na sua crença relativamente ao comportamento do amigo:

Falava em voz baixa e repeti a pergunta em português porque não tinha a certeza de que ele queria dizer que *tinha* mesmo tentado beijar o Gregory, e precisava de ter a certeza absoluta do que ele tinha feito. (2011: 54)

O tom de voz usado, sintomático de quem não se sente seguro, bem como o facto de Teresa recorrer à língua materna que, sendo comum aos dois, evitaria interpretações erradas, e ainda a ênfase colocada no verbo “*tinha*”, seguido do advérbio de inclusão “mesmo”, confirmam essa hesitação. Se a personagem de Teresa puder ser considerada, simbolicamente, como representativa dos amigos próximos de todos aqueles que vivem situações semelhantes a Angel, constata-

-se que, perante situações relacionadas com a homossexualidade, todos se sentem inseguros e o elo mais frágil será sempre o daquele que foge à regra da pretensa normalidade.

A nudez surge, por isso, associada à total e irremediável falta de proteção, sublinhando a fragilidade extrema da personagem naquela situação limite. É essa sensação que o leva a admitir que: “Não devia ter pensado que podia ser como os outros” (2011: 54). Ou seja, Angel toma consciência de que a sua orientação sexual o torna efetivamente diferente dos outros – ele é diferente numa sociedade que não admite, pelo menos na esfera pública, comportamentos à margem da normalidade. Daí que a sua orientação sexual faça com que seja marginalizado. Quando Teresa lhe responde, “Mas tu és como toda a gente” (2011: 54), acalma a sua dúvida perante a possibilidade de Angel ter tido algum protagonismo no incidente com Gregory, mas deixa Angel incrédulo: “Percebi que ele estava a pensar que eu preferia não ver o que há de mais óbvio. E talvez tivesse razão” (2011: 54). O que era óbvio é que a homossexualidade ainda não era aceite por uma maioria significativa da sociedade e isso fazia com que todos aqueles que tivessem uma orientação sexual alternativa tivessem de viver situações semelhantes àquela pela qual Angel passava, ou então tinham que esconder essa sua orientação e fazer de conta que eram tão “normais” como todos os outros.

Aliás, Angel teria de enfrentar não só os seus pares, mas também pessoas mais velhas que reagiriam de forma semelhante, se tivermos em conta a observação: “porque há uma data de putos – e na volta até uns quantos professores – que têm a certeza de que o Angel se fez ao Gregory” (2011: 56). Mais uma vez, o uso do sinal gráfico de pontuação – travessão – realça o comentário irónico da protagonista, desta vez salientando que a situação será avaliada pela mesma perspetiva, tanto pelos alunos como pelos professores, nada os distinguindo, nem mesmo uma maior e mais eficaz informação por parte dos últimos.

A opção por esconder e camuflar a diferença origina práticas tão particulares como aquela que leva Angel a tapar os braços para esconder as nódoas negras provocadas pela agressão e cujo hábito continua muito para além do tempo necessário para recuperar dessa ferida física: “Às tantas é fácil ganhar

o hábito de esconder, mesmo quando não se fez nada de mal” (2011: 53). Além disso, leva à tomada de atitudes que se pretendem significativas de que tudo está bem, normal, como a opção pelo riso, “Deu umas risadas um bocado exageradas” (2011: 54) – demonstrando, pelo exagero de alguma insegurança, aquilo que se poderia interpretar como uma espécie de fuga em frente.

A constatação de que se é diferente e de que os outros não toleram ou não admitem essa diferença pode também originar comportamentos/estados depressivos, tal como aconteceu a Angel: “Foi no dia a seguir a ter levado os pontos que começou a recusar sair do quarto” (2011: 54). Teresa só muito mais tarde viria a compreender a necessidade que Angel teve de passar todo aquele tempo sozinho. Semelhante à lagarta que se transforma numa borboleta, também Angel estaria num qualquer processo de metamorfose, conforme se pode ler em:

E penso compreender agora por que razão passou ele três semanas enfiado na cama: foi o tempo que levou a largar a pessoa que tinha sido até aí. E a tornar-se noutra diferente. (2011: 54)

Angel não se terá tornado numa pessoa diferente. Possivelmente esse tempo terá sido o necessário para admitir a si próprio que tinha de assumir que não era encarado como um igual, que era diferente, a encarar-se como efetivamente era. Não podia fingir ser o que não era. Chegara o tempo de enfrentar a verdade e ser capaz de viver com ela, perante si e perante os outros. O que provavelmente significava que tinha de estar preparado para mais situações humilhantes como aquela que acabara de sofrer. Um sofrimento dramático, porque silencioso. A agressão, ao colocar a personagem numa situação limite, obrigou-a a refletir e a agir de acordo com as suas convicções mais profundas.

No entanto, essa constatação dizia-lhe respeito apenas a si. Para os outros tinha de ser o Angel de sempre – um rapaz igual a tantos outros, que tinha sido agredido gratuitamente por uns colegas de escola: “E a descobrir como havia de fazer crer à mãe dele e a mim que não tinha mudado” (2011: 54). O encobrimento

abrange a mãe, mas, de forma um tanto inesperada, também Teresa, a sua melhor amiga. A conjunção coordenativa copulativa “e” engloba Teresa entre aqueles, mais próximos, que não deviam saber de nada, o que esclarece quanto à enorme solidão a que estava sujeito Angel, por não ter confiança em duas pessoas tão próximas ou, então, porque não as queria magoar perante a afirmação da sua verdadeira identidade.

Aliás, a relação de Angel com a mãe sempre se caracterizou por uma enorme proximidade, muito pelo facto de serem apenas dois, e, ainda, mãe e filho. No entanto, Angel só admitirá perante a mãe a sua orientação sexual após variadas peripécias e muitos anos após as primeiras manifestações de discriminação.

A emigração, no caso de Angel, resulta de um ato altruísta da mãe para tentar salvar o seu filho das sucessivas humilhações a que começava a estar sujeito, no Brasil. E a América surge como o país das oportunidades, das segundas tentativas. Se, no caso de Teresa, a decisão havia sido tomada pelo pai em busca de melhores condições de vida, com Angel é a mãe que toma essa decisão, em prol de uma vida melhor para o seu filho, na procura de um lugar seguro, como a própria chega a afirmar.

Desde cedo, Angel foi alvo de atitudes discriminatórias, como se verifica pelo relato de Mrs. Cabral:

Tanto adultos como crianças – troçavam maldosamente do Angel quando ele era pequeno, que o torturavam por coisas como pintar às florinhas a prancha de skate e imitar o moonwalking pela rua fora. (2011: 215)

O uso da locução coordenativa copulativa “tanto (...) como” sugere um comportamento generalizado de dois grupos totalmente diferentes relativamente às atitudes de Angel. O verbo “troçavam”, que semanticamente indicia o gozo insensível então praticado, é, aliás, reforçado pelo advérbio de modo “maldosamente”, retirando toda a possibilidade de interpretação da troça como uma atividade infantil, realizada de forma ingénua ou impensada. Mais ainda, a imagem que é sugerida pela utilização do verbo “torturavam” é de extrema violência, sobretudo quando instigada por ações de grande candura e inocência

como “pintar às florinhas” o skate ou dançar na rua, sublinhando a situação humilhante a que Angel, apenas uma criança na época dos acontecimentos, estava sujeito.

A reação de Angel é fugir, o que se traduziu por um mutismo constante, originando inclusive uma avaliação médica errada. No entanto, essa forma de reagir repetir-se-á, anos mais tarde. Neste ano de 2009, nos Estados Unidos da América, Angel volta a fugir para dentro de si. Desta vez, a mãe não protege o seu filho da mesma forma, porque ele também deixou de ser uma criança. Agora, perante o incidente com Gregory, a mãe de Angel tenta apresentar queixa na polícia, facto que não ocorrerá porque Angel não o permite.

Teresa, queria que você me dissesse uma coisa... uma coisa sobre o Angel – disse ela, hesitante. – É uma coisa pessoal, mas você é a melhor amiga dele e...

É – interrompi eu. – O Angel é gay. (2011: 156)

As reticências denunciam o estado de espírito da personagem e confirmam a inquietação que acaba por estar explícita em “hesitante”. Para além disso, sugerem a intranquilidade do pequeno diálogo, já que, na segunda ocorrência, deixam o discurso suspenso, abruptamente cortado pela resposta assertiva de Teresa “É”, sendo que o verbo “ser” usado nas definições, esclarece aquilo que Angel é, e que é reforçado, de forma mais explícita, na frase de tipo declarativo que se segue, “O Angel é gay”. Esta constatação verbalizada parece ter sido necessária para que a mãe de Angel tivesse a certeza de que o comportamento do filho era indicativo daquilo que, talvez, sempre tivesse suspeitado: “Eu não tinha a certeza, Teresa. A sério. Quer dizer, como é que eu podia ter a certeza?” (2011: 157).

Esta incerteza de Mrs. Cabral estará relacionada com o próprio comportamento de Angel, que terá sido o responsável pelo retirar da queixa apresentada aquando do incidente na escola. Fica esclarecido que, mais uma vez, Angel havia fugido, e de nada tinha valido a insistência da mãe para dar continuidade à queixa na polícia. Para a mãe, ficou a incompreensão perante tal comportamento. Mais ainda, Angel tinha decidido permanecer na escola numa

tentativa de mostrar que era suficientemente forte para aguentar a afronta diária a que estaria sujeito, o que não coincide com a argumentação usada para com a mãe de que: “polícias e tribunais só tornavam as coisas piores, e que no fim não mudava coisa nenhuma” (2011: 156).

Esta ideia parece atestar que, em pleno século XXI, ser homossexual ainda é ser tratado de forma diferenciada pelas autoridades, sejam elas de segurança ou de justiça. Fica, igualmente, a sensação de que a justiça não é verdadeiramente aplicada, porque, no fim, a mentalidade da sociedade mantém-se inalterada, presa a preconceitos infundados. O melhor será evitar a exposição pública, já que “a culpa” será sempre atribuída àquele que foge à regra da dita normalidade.

Quando Angel sai de casa, estabelece com a mãe apenas o contacto necessário para atestar que está vivo. Tal situação deixa a mãe visivelmente perturbada. Quando Angel telefona a Teresa para combinarem, tal como ele havia prometido, o dia em que iriam a Strawberry Fields, em Central Park, Teresa diz que a mãe está preocupada com o seu paradeiro, que a tinha convidado para jantar para tentar saber mais coisas. Nesse momento, Teresa não compreende a razão de o amigo ter tantos segredos para com uma mãe que se preocupa com ele:

Ele devia estar a lutar contra o seu sentimento de culpa. E eu estava a pensar que ele não precisava de tantos segredos; [...] Será que não via que ter uma mãe que se preocupa com ele era melhor do que uma mãe que não liga nenhuma? (2011: 154)

Logicamente que Teresa estabelece a comparação com a sua própria situação e, perante essa analogia, a situação de Angel parece-lhe francamente melhor, daí a sua incompreensão perante a atitude do amigo.

O encontro com Angel revela-se, inicialmente, um pouco constrangedor, talvez devido ao tempo de ausência a que os dois tinham estado sujeitos. Depois de visitar o Memorial, e embalados pela música de John Lennon, Teresa e Angel conversam acerca daquilo que efetivamente é importante – a situação de Angel.

Angel vive com um homem mais velho, de nome Thomas, “um tipo de idade” (2011: 180), com quem teve sexo: “Senti que devia agradecer-lhe por me dar um sítio para ficar” (2011: 181). Compreende-se que a relação é desigual, motivada pelas circunstâncias, desconfortável para o jovem rapaz e iniciática no que diz respeito ao estabelecimento de relações que envolvam sexo.

A saída da casa da mãe torna-se fundamental para Angel fugir à depressão, em especial quando refere ter medo não só de outros, mas de si mesmo. A saída será entendida como uma oportunidade de se enfrentar a si próprio e ao mundo, de aceitar ser quem é:

Não sei bem dizer porque não quis avançar com o processo. O que sei é que queria sair dali e não ficar enalhado na vida, e a polícia ia me impedir de fazer isso. Tinha que dar um jeito. (2011: 184)

Esta terá sido a verdadeira razão que impediu Mrs. Cabral de avançar com a queixa na polícia – todos os trâmites do processo iam impedir Angel de se assumir como um ser diferente entre iguais, dado que temia ficar estigmatizado como o “rapaz homossexual” que havia sido agredido. Isso e o facto de Marlene lhe ter confidenciado duas coisas: que lhe preparavam uma cilada e que o seu próprio irmão era homossexual: “ela disse que seu irmão mais velho era gay, mas que eu não podia dizer nada a ninguém porque só ela sabia. Por isso você não pode dizer a ninguém” (2011: 185). Novamente, e sempre, o secretismo envolve a orientação sexual diferenciada e não deve ser comentada por ninguém.

Todas estas revelações são feitas a 8 de dezembro, dia de celebração da morte de John Lennon, no Memorial, em Central Park. O ambiente nostálgico parece ter proporcionado a ocasião para que o tema da conversa acontecesse e também porque Teresa estava convencida de que a sua amizade com Angel terminaria ali. Mas tudo será bem diferente para todos os intervenientes nos acontecimentos daquele dia. 8 de dezembro será o dia do renascimento/mudança. De alguma forma, Lennon também está relacionado com um certo desafio à mudança, no sentido de ter procurado contribuir para a construção de um mundo melhor onde, por exemplo, as diferenças fossem

aceites e, até, valorizadas. Talvez assim faça sentido que a conversa confessional de Angel ocorra naquele dia e naquele local.

Angel e a mãe tiveram a sua longa conversa sobre o Brad Pitt, há muito devida, assim que ele voltou de vez no dia 8 de dezembro. Foi uma conversa rica de lágrimas, abraços e risadas [...] contou-me o Angel, rindo-se com ironia, a disfarçar o alívio que sentia. (2011: 214)

De salientar o humor com que a narradora-protagonista se refere ao tema da conversa entre mãe e filho, obrigando o leitor a uma rápida dedução lógica, de forma a captar a intencionalidade da referência às preferências de Angel que privilegiava os cartazes dos atores em relação aos das atrizes. Mais ainda é preciso compreender o valor do adjetivo “rica” relativamente ao nome “conversa”, fazendo acreditar que o que se passou entre as duas personagens terá sido totalmente esclarecedor. Isso aliado ao facto, significativo, da enumeração “lágrimas, abraços e risadas” vem demonstrar que o processo de afirmação da diferença envolve sofrimento, mas também muito amor e humor. Não menos interessante é constatar que Angel se serve da ironia tão bem como Teresa, ou seja, é a sua arma de defesa contra a insegurança e, no caso presente, não admitir claramente que é importante revelar e enfrentar a verdade acerca de si próprio.

É através de Teresa que se sabe que Angel frequenta uma nova escola, a Harvey Milk High, “uma escola para miúdos gay e para lésbicas, e quase toda a gente lá – incluindo professores e administradores – são homossexuais” (2011: 214). Estar neste ambiente, igual entre iguais, tornou Angel mais confiante e mais bem disposto. Finalmente, Mrs. Cabral parece ter encontrado a segunda oportunidade que procurava quando, determinada, tinha emigrado para os Estados Unidos da América: “Agora pode contar com a segurança que lhe dá andar numa escola gay em Nova Iorque” (2011: 216).

Angel vive entre a escola, os seus amigos, as lições de música e Teresa (com quem reparte o tempo dos fins de semana), tal como referido por Teresa quase na reta final do romance:



Já não é eu e ele contra o mundo, e às vezes sinto no vazio do estômago a falta da nossa união, à noite, estendida na cama incapaz de dormir. Por outro lado, é um alívio ter uma pessoa a menos por quem me sinta responsável. (2011: 217)

Constata-se o crescimento dos dois adolescentes quase no momento em que se aproxima o fim do romance. No início, Teresa assume que aquilo que une os dois amigos é muito mais fruto das circunstâncias das vidas de cada um – a emigração, a dificuldade em dominar uma língua estrangeira, a maturidade já atingida, a revolta. As difíceis circunstâncias de vida de ambos fazem nascer uma amizade tão profunda que funcionava como arma de arremesso contra tudo e contra todos. Com o evoluir da situação, nem Teresa nem Angel precisam mais de lutar desse modo. Estão a aprender a fazê-lo de outra maneira, a viver naquela sociedade de acordo com outras regras. Para Teresa que, como já se viu, se preocupa bastante com o bem-estar de Angel, a autonomia do amigo provoca-lhe sentimentos contraditórios – a sensação de perda (do companheiro de tantas batalhas), mas também de satisfação, porque Angel encontrou o seu caminho e está a percorrê-lo sem precisar da ajuda de Teresa. Esta terá o seu próprio caminho para realizar.

Nesse percurso, que implica as suas sessões de terapia, Teresa descobre que o sentimento que realmente a unia ao seu amigo, desde o primeiro momento, era o amor, conforme afirma:

Cheguei à conclusão de que quando perdoei ao Angel, depois de ler *They Came Like Swallows*, o fiz por ele não corresponder ao meu amor. É a única resposta que faz sentido. (2011: 221)

Contudo, Teresa também descobre que não é esse sentimento que quer continuar a ter em relação a Angel. Fundamental será continuar a ter a amizade e o respeito do seu amigo homossexual.

Considerando todas as controvérsias que o tratamento desta temática suscita, será pertinente questionar a razão ou razões que levam à sua presença neste romance. Desde logo, parece evidente que se trata de um tema fraturante

e, por isso, teria lugar num romance conotado com o universo *crossover*. Se este tipo de literatura consegue englobar interesses de jovens adolescentes e jovens adultos, o tema poderá recriar ficcionalmente uma situação que continua a ser de abordagem delicada, quer por quem se sabe homossexual, quer por quem não se reconhece, quer ainda por todos aqueles que devem aprender a lidar com pessoas que têm orientações sexuais diferentes, sem que isso faça delas incapazes, doentes ou pecadoras.

Como todos os outros temas já assinalados ao longo deste trabalho, desde a morte ao alcoolismo, passando pela tentativa de suicídio, também a homossexualidade é recriada literariamente de uma forma direta, objetiva, concreta, dando conta do sofrimento de quem tem consciência dos limites impostos pela sociedade em que vive e daquilo que, publicamente, pode ou não fazer. Esta obra vai ainda mais longe, ao dar conta do sofrimento de familiares e amigos envolvidos, personagens indiretamente implicadas nos dilemas existenciais vividos. É um romance em que uma mãe se apercebe desse sofrimento e procura um lugar onde o filho possa ser quem verdadeiramente é, em liberdade. Toda a situação retratada poderá servir de ajuda àqueles que vivam nas mesmas circunstâncias e para que outros possam ficar mais sensibilizados para casos como este. O tema, não sendo novo, continua atual e apresenta uma realidade vivida, ainda, por muitos jovens adolescentes e não só. Porque a mentalidade de uma sociedade se altera muito lentamente, e é difícil despir-se de séculos de tradição judaico-cristã, parece extremamente importante que a literatura continue a abordar esta temática, ajudando a derrubar preconceitos, a desdramatizar comportamentos, a permitir a reflexão e o questionamento a partir de casos concretos, mesmo se ficcionais. A atualidade do tema é reforçada, por exemplo, numa publicação recente, de Eduardo Pitta a propósito do segundo aniversário da lei que permite o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Após ter elencado uma considerável lista de conhecidos intelectuais que assumiram a sua condição de homossexuais, termina o seu artigo questionando:

Como milhões de outras, estas vidas foram condicionadas pelo preconceito. O facto de serem intelectuais facilitou alguma coisa. Mas e os cidadãos anónimos? (2012: 51)

## **5. Teresa e Pedro – A encruzilhada das encruzilhadas**

Pedro é uma personagem importantíssima neste romance. Numa obra que gira essencialmente em torno da narradora-protagonista, Teresa, tudo o que com ela se relaciona adquire um significado muito específico, uma vez que é a partir da sua perspetiva que os acontecimentos são filtrados. Em relação a Pedro, essa perspetiva pessoal intensifica-se consideravelmente, atendendo a que será esta personagem a alterar, de forma significativa, a trajetória da vida de Teresa:

Observo-o atentamente, com aquela sua trunfa de cabelo preto e a maneira mais do que firme como agarra o boneco do herói Incredible Hulk, mas quem pode dizer o que vai na cabeça de um miúdo de sete anos que tem de levar consigo um super-herói verde em miniatura cada vez que sai de casa? (Zimler 2011: 11)

Pedro surge, logo no início do romance, na perspetiva de Teresa, como um rapazinho frágil, amedrontado, talvez introvertido. A corroborar esta caracterização, surge a imagem de um Pedro que “agarra” o seu boneco e a semântica do verbo sugere não só a forma como a personagem segura o brinquedo, mas também indica a fragilidade que está associada ao próprio sujeito, uma vez que se trata de um boneco especial, o Incrível Hulk, um super-herói. Acrescente-se o facto de a narradora questionar a improbabilidade de adivinhar os pensamentos de uma criança que se comporta desta forma, ou seja, que precisa de transportar este super-herói sempre consigo. Na medida em que os super-heróis são tidos como entidades que tudo podem fazer ou a quem tudo é possível, é importante assinalar a presença contante deste boneco, junto do rapazinho, como símbolo protetor. Historicamente, o Incrível Hulk, surge numa 1ª edição da Marvel Comics, em maio de 1962. Faz parte de um grupo denominado os Fantastic Four, criado por Stan Lee e Jack Kirby. E sobre ele diz-se:

The Incredible Hulk, the first issue of which bears a May 1962 cover date. The Hulk, misunderstood, superstrong creature spawned by atomic science run amok and driven by rage, is uniquely transitional between the fading era of monsters and the nascent age of superheroes. (Misiroglu & Roach 2004: 257)

É, pois, este o herói que Pedro tem para lhe fazer companhia, talvez porque, inconscientemente, encontre nele pontos de semelhança com a sua própria personalidade e vivências. Pedro também é um menino incompreendido e diferente dos outros, como Teresa atesta quando descreve o seu comportamento oscilante entre a raiva e o choro e quando refere o facto de Pedro ser gozado pelos colegas na escola (*Cf.* Zimler 2011: 30). Contudo, os super-heróis assumem a condição de serem diferentes, e Hulk em particular, como se constata na citação seguinte:

“Alienated superheroes like the Hulk and the Silver Surfer especially empathized with African Americans,” historian Wright observed. “The green Hulk befriends an impoverished black teenager and explains to him, ‘World hates us... both of us!... Because we’re different!’” (Misirogli & Roach 2004: 6)

Embora o contexto aqui apresentado seja diferente daquele que existe neste romance, parece fazer sentido relacionar esta ideia da diferença com Pedro. Deste modo, o irmão de Teresa encontraria no boneco o aliado perfeito contra todas as outras pessoas, já que se sentiria compreendido por ele. Também o seu super-herói sabia o que era não estar integrado numa comunidade. Assim, o facto de transportar sempre consigo o Incrível Hulk significaria essa aliança, Pedro/Hulk, protetora, contra, neste caso, a comunidade americana que os excluía.

Se os super-heróis recorrem às suas capacidades para protagonizarem, sobretudo, a luta do bem contra o mal, Pedro sentir-se-ia protegido na companhia do seu super-herói: “Às tantas o Pedro acredita que pode escapar aos perigos desta noite se mantiver hidratado o seu paladino de pele verde” (Zimler 2011: 135). O uso do vocábulo “paladino” é significativo, já que se pode relacionar com a noção de honra e de luta por causas nobres, o que acaba por

justificar essa necessidade de proteção que o comportamento da personagem indicia.

A fragilidade que Pedro ostenta é visível de formas diversas, como a própria Teresa constata: “O pobre puto deve estar supercansado o tempo todo. Ouço-o de um lado para o outro no quarto dele muito depois da meia-noite” (2009: 33). A instabilidade emocional que a emigração para os Estados Unidos da América provocou nesta família manifesta-se, no caso de Pedro, através destas atitudes, que Teresa vai registando na análise crítica que faz não só do comportamento do seu irmão mais novo, como também da falta de sensibilidade (e exteriorização da afetividade) por parte da mãe de ambos. Também se poderá relacionar este aspeto com a necessidade de transportar Hulk consigo, sempre e para todo o lado. O super-herói também tinha de lidar com o seu lado emocional, como se constata:

Underlying the Hulk's rage is a theme of mutual emotional repression (...) that pervades the series from its beginning. Countless scenes depicting the Hulk methodically pounding his way through impregnable walls relentlessly drive the emotional-repression metaphor home. (Misiroglu & Roach 2004: 259)

Evidentemente que a este fator acresce a morte do pai, situação que faz com que a mãe de Pedro tema que o filho retroceda na evolução que entretanto tinha conseguido alcançar:

Agora, ainda se o Angel pudesse retirar dele alguma coisa mais importante, como talvez a memória da mamã a informar ontem a Diana – com ele ali ao pé – que estava com medo de que o Pedro recomeçasse a fazer chichi na cama, como tinha acontecido quando ele aterrou no Planeta América. (Zimler 2011: 72)

É possível verificar a crítica de Teresa ao comportamento da mãe através do segmento destacado pelo travessão, revelando a sua preocupação com o estado psicológico do seu irmão já que, tendo ouvido o comentário da mãe poderia sentir um abalo na sua autoestima o que, na situação que a família

estava a viver, seria mais um elemento de perturbação e de preocupação. Mas aquilo que foi confidenciado a Diana revela mais acerca de Pedro. O verbo “recomeçar” aponta para a repetição de uma situação já vivida anteriormente e indicada, também, pelo pretérito mais que perfeito composto do indicativo “tinha acontecido”.

Teresa, com a sua habitual ironia, dramatiza ainda a situação com a expressão “aterrou no Planeta América” (2011: 72), associando, por aproximação, o irmão a um ser que, de repente, chega a um mundo totalmente desconhecido que não entende e onde não se integra. Neste caso, seria a adaptação a uma sociedade com códigos completamente diferentes daqueles a que Pedro estava habituado. Essa preocupação de Teresa confirma-se quando ela própria tenta não perturbar Pedro: “Esforcei-me com redobrada força para não ser má com o meu irmão desde que o papá morreu” (2011: 73). É muito esclarecedor acerca da personalidade de Teresa e da sua especial relação com o irmão mais novo e mais frágil, ela própria abalada com a morte do pai, que ela tenha consciência da necessidade de ter uma atitude diferente, reagir de forma especial para com Pedro. Surge, da sua parte, uma sentida necessidade de proteção de Pedro, talvez percebendo que a mãe não cumpre o seu papel como devia (tal como com ela):

Dou a mão ao Pedro. O Angel segura-lhe a outra mão. O meu irmãozinho está sempre a estremecer, como se tivesse bichos a subir-lhe pelas costas acima. Não levanta os olhos, nem sequer quando falo com ele. Uma grinalda de papel recortado. É o que nós os três parecemos. (2011: 77)

A atitude de Teresa para com Pedro é a de alguém que, marcadamente, assume a defesa de outra pessoa. Dar-lhe a mão é sugestivo dessa confiança que quer transmitir a quem está, como Pedro estava, emocionalmente abalado devido à morte do pai. A proteção oferecida, que é complementada por Angel (com quem Pedro constrói uma relação muito especial, a vários títulos interessante), surge também através do diminutivo usado em “irmãozinho”, indicando não só o facto real de Pedro ser uma criança, mas, e sobretudo, o carinho expresso pela narradora. A atitude de Pedro, olhando sempre para o

chão revela essa insegurança que parece estar permanentemente presente. Curiosa é a imagem transmitida por Teresa, associando-os metaforicamente a uma grinalda. Os três jovens, inseguros, inquietos, sozinhos e tentando segurar-se uns aos outros, sem a presença tranquilizadora de adultos. A imagem dos adultos não aparece muito positiva – o pai morre, a mãe é negligente. Os jovens amparam-se e procuram sobreviver:

Hoje, o Angel e eu temos de ser a arma do Pedro contra a tristeza e o pânico, porque a mamã não o deixou trazer o Hulk. ‘É mesmo preciso ser má para não deixar o Pedro levar o Hulk!’, disse-lhe eu. Ela riu-se como a má da fita dos folhetins da tarde na televisão, a fungar e cheia de si, o que me deu a impressão de que se preparava para despejar em cima do Pedro a sua própria frustração durante os próximos anos. Ele deve ter sentido a mesma coisa. E é por isso que anda sempre atrás de mim o dia todo como um patinho perdido e à noite vai enfiar-se na minha cama. (2011: 78)

A presença próxima de Teresa (e Angel) substitui o efeito preenchido pelo super-herói Hulk. Ao contrário da mãe, Teresa teve a sensibilidade de perceber que o seu irmão precisava de um apoio forte e sentido e, na ausência do super-herói protetor, teria ela de estar presente. O facto de estar convencida que Pedro teria intuído a falta de cuidado da mãe, tê-la-á feito redobrar os cuidados. A comparação “como um patinho perdido” (2011: 78), presente no segmento transcrito, é elucidativa da necessidade de proteção de que Pedro precisa.

O refúgio que ele encontra na cama da irmã é também revelador de quem lhe presta essa concha de aconchego, não a mãe mas aquela que faz as vezes dela: “Nas últimas quatro noites tenho deixado o meu irmão enfiar-se na minha cama, mas não disse nada à mamã” (2011: 83). A cumplicidade entre os dois irmãos constrói-se também com base no papel que Teresa assume: “Levantei uma ponta do lençol e dei uma palmadinha no colchão. Era eu a imitar o papá” (2011: 83). Ela reata comportamentos da sua infância que agora mimetiza para o irmão mais novo: “O meu irmão correu para mim. É uma sensação das boas, sentirmos que não desapontamos alguém de quem gostamos” (2011: 83).

As brincadeiras entre os dois irmãos alimentam a fantasia necessária ao crescimento de uma criança de sete anos e ajudam também a criar fortes laços de cumplicidade e afetividade. Daí o Jogo das Emoções jogado por Pedro, Teresa e, também, por Angel (*Cf.* Zimler 2011: 19) ou aquele que os dois irmãos fizeram em casa de Mickey: “É um jogo a que eu e o Pedro costumamos brincar, ‘Descobrir o cadáver.’” (2011: 138).

Para Teresa, é importante o papel que assume perante o irmão, mas é igualmente importante o que recebe em troca – a certeza de que é fundamental na vida de alguém, que corresponde à expectativa criada por alguém (evidentemente que tal terá de ser visto considerando tudo aquilo que já foi referido acerca de Teresa e do seu relacionamento com a mãe). Consciente da importância de assumir um papel de liderança, assegura: “Vai ficar tudo Ok – disse-lhe eu, afagando-lhe o cabelo. Falei em inglês porque a voz me sai mais confiante numa língua que não é a minha” (2011: 83). Acompanha, ainda, o discurso com um gesto ternurento e capaz de transmitir a segurança e tranquilidade de que Pedro necessitava. A preocupação com o irmão leva-a a encobrir as suas fragilidades e as suas dúvidas, colocadas em segundo plano, e a opção pela língua inglesa permite reforçar uma coragem e uma confiança que, na verdade, são apenas aparentes. Mas trata-se, também, de assumir corajosamente uma atitude positiva perante o irmão mais fragilizado e mais indefeso do que ela. Aliás, não será por acaso a referência à história infantil de Hansel e Gretel (*Cf.* Zimler 2011: 83), pois a sensação de serem prisioneiros aproxima-os dessas personagens, na mesma medida em que sentem o abandono total por parte da entidade parental. Hansel e Gretel haviam sido deixados na floresta pelo pai. Pedro e Teresa estavam sozinhos porque o pai tinha morrido e a mãe, como já se disse, era negligente no acompanhamento afetivo e educativo dos filhos.

A necessidade que Teresa tem de proteger o irmão das consequências que poderão advir do seu suicídio manifesta-se na forma como organiza e prevê a sua morte, escolhendo a data mais adequada. Como já foi referido num outro momento deste trabalho, Teresa vai surripiando os comprimidos à mãe até atingir a quantidade que considera necessária para o fim em vista. Compra a



bebida alcoólica aproveitando-se da ingenuidade de idosos, enganando-os facilmente com as histórias melodramáticas que lhes conta. Tem o cuidado de escrever o bilhete de despedida para Pedro. Seleciona bem o dia em que a morte ocorrerá, porque é necessário que tanto a mãe como Pedro estejam ausentes de casa. Nada poderia correr mal nem mesmo a eventualidade de Pedro chegar a casa mais cedo do que o costume. E é este extremo cuidado na planificação da sua própria morte que assegura ao leitor o amor imenso que Teresa tem pelo irmão, dedicando-lhe todos os pensamentos, mesmo os mais trágicos.

É durante a visita ao Memorial, em Central Park, a 8 de dezembro, que, para além da conversa reveladora de Angel, ocorre o episódio mais marcante de todo o romance. A sua importância determina que todos tomem consciência da vida que então viviam, do sofrimento em que se encontravam e da infelicidade dos demais. É um momento que fará com que as personagens tomem consciência da responsabilidade que os mais velhos têm para com os mais novos. É ainda importante devido ao significado da eventual morte de Pedro e ao aspeto redentor que tal situação assume:

E então compreendi: se o Pedro morrer, nunca mais deixarei este momento e este lugar, porque será onde descobri ter causado a única coisa que eu daria a vida para que nunca acontecesse. (2011: 189)

O momento reporta-se ao instante em que a mãe de Teresa a informa da situação grave por que passa Pedro. No diálogo telefónico estabelecido entre mãe e filha, esta descobre rapidamente que Pedro colocou em marcha o plano que Teresa havia meticulosamente preparado para si própria. Este diálogo serve, aliás, para aumentar significativamente o ritmo da ação e para lhe conferir uma dose elevada de suspense, uma vez que vai progredindo em função das perguntas e respostas obtidas e das deduções de Teresa. Esta conclui o que se terá passado, podendo assim informar e orientar convenientemente a mãe, e os médicos através dela, que ficam na posse de todos os dados necessários a uma intervenção rápida e precisa. Teresa ocupou, mais uma vez, o espaço da mãe no que dizia respeito aos cuidados a ter com o irmão mais novo. Isso implicou

estar presente quando Pedro precisou, implicou esconder da mãe as noites passadas na sua cama, implicou lidar com a onnipresença de Pedro e, sobretudo, implicou planejar a morte sem que Pedro se apercebesse disso.

Mais, Teresa preocupou-se ao ponto de esclarecer o irmão que o seu ato em nada estava relacionado com ele, por ter a noção da importância que tinha na vida de Pedro: “Agora sou a verdadeira casa dele. Eu sei que sim” (2011: 165). A palavra “casa” estará semanticamente conotada com um lugar de abrigo, de proteção, de segurança, de bem-estar e de conforto. Se Teresa o afirma de forma tão assertiva, como é o caso, também tem a noção do quanto é necessária a sua presença junto do irmão e de como é relevante para o seu equilíbrio e crescimento equilibrado. É uma responsabilidade demasiado grande para uma jovem adolescente substituir pai e mãe junto do irmão mais novo uma vez que, também ela, precisa de um porto de abrigo e de supervisão parental, mas o carácter protetor de Teresa fá-la agir desta forma, tal como já tinha feito com Angel.

“Abraço com força o meu irmão, com ele a entrar no sono. Foi a única vez que chorei desde que decidi o que ia fazer” (2011: 166). Teresa quebra emocionalmente perante a inevitabilidade da execução do seu plano, fazendo questão, todavia, de expor Pedro, uma última vez, a todo o seu amor: “Gosto de ti – digo eu. – Não quero que duvides disso nunca, está bem?” [...] E nunca lhe tinha dito que gostava dele” (2011: 167). A verbalização da emoção e o facto de o choro ter funcionado como catarse tornará mais fácil para Teresa a escrita do bilhete de despedida para Pedro. Apesar disso, é de salientar a repetição do advérbio de tempo “nunca” no discurso de Teresa e na constatação que se segue. Sente-se a sua preocupação de que fique muito claro o que sentia pelo irmão e de que esse sentimento jamais deveria ser posto em causa. Mas também fica clara a incapacidade de Teresa de demonstrar os seus sentimentos:

Tu não tens NADA a ver com eu ter-me matado. NADA. Por isso, trata de ter uma vida boa. Trata de te tornares num piloto da Blue Jet ou num artista de banda desenhada ou num ás do futebol ou num jardineiro ou noutra coisa que queiras ser. E por favor perdoa-me. A tua irmã grande, Teresa. (2011: 167)

Este é um bilhete curioso uma vez que Teresa quer, à força, que o irmão tenha a certeza de que o seu ato aconteceu por um qualquer motivo que em nada estará relacionado com ele. Daí o uso da maiúscula, salientando a mensagem de “nada”, usado duplamente. Mas não existem quaisquer outras justificações ou pistas de motivos para tal ocorrência, como se a ausência de explicação facilitasse a aceitação da morte de um ente querido. Neste caso, a de alguém extremamente próximo e que, nos últimos tempos, havia desempenhado um papel fundamental na vida do pequeno de sete anos. Teresa terá desvalorizado esta possibilidade, já que se preocupa em apontar várias hipóteses para o futuro profissional do irmão. Contudo, mesmo aí, o bilhete resulta algo “seco”, semelhante a uma ordem que se dá “trata de...”, como quem ordena ou impõe. E um pedido de perdão que não é claro. Perdão porque se matou? Perdão porque o deixou sozinho? Perdão por não lhe dizer mais do que aquelas simples linhas? Se atentarmos nas palavras da narradora, talvez seja possível compreender que Teresa pede perdão pelo tempo futuro em que não estará presente, como se verifica posteriormente:

Nunca poderei ajudar o Pedro a escolher o seu primeiro apartamento e levá-lo aos restaurantes Szechuan em Nova Iorque para um frango às tiras com molho picante. Nunca me sentarei num avião pilotado por ele nem direi à hospedeira que por acaso é o meu irmão quem está aos comandos. (2011: 172)

A repetição anafórica “Nunca (...) Nunca” realça a crua constatação da ausência de Teresa na vida futura do irmão. Teresa sabe que a Morte é um estado definitivo e irreversível. E talvez já tenha, como o poeta, “saudades do futuro”.

Perante a efetiva possibilidade da morte do irmão, o mundo emocional de Teresa sofre um forte abalo. Aquilo que lhe estava destinado tinha, sem que ela o tivesse previsto ou desejado, calhado em sorte ao seu irmão, precisamente aquele que ela tinha tentado, por todos os meios, que não sofresse com o seu ato. Ao longo do rápido diálogo estabelecido com a mãe, Teresa sente pesar-lhe uma culpa que não tinha provocado: “Sufoco. E a minha sensação de queda é

física. Tonta de culpa, deixo-me cair agachada” (2011: 186). A percepção nítida daquilo que Pedro havia tomado é tão clara que lhe permite instruir a mãe corretamente, deixando que esta, finalmente, se aperceba da realidade em que a filha vivia. Mais ainda, Teresa compreende que a sua intenção pode ter um desfecho bastante trágico e, se isso acontecer, terá que viver com esse sentimento de culpa:

Não sabia que ele ia... – calei-me, deixando de me defender, pois ela tinha razão; devia saber que ele podia andar a remexer nas minhas coisas. É um miúdo de sete anos, esperto e desesperado, com uma irmã mais velha que devia ajudá-lo. (2011: 188)

Teresa, a jovem da resposta fácil e pronta, irónica e sarcástica, cala-se perante um argumento de peso proporcionado pela oração coordenada conclusiva “pois ela [a mãe] tinha razão”. Acontecimento importante, este, para que Teresa admita dar razão a algo que a mãe diz. E reforça ainda a ideia através da conjugação perifrástica “devia saber”, sugerindo a obrigatoriedade, leia-se a responsabilidade, pelas consequências das suas ações:

Tens razão – digo à mamã. – Foi uma coisa completamente irresponsável. Se ele morre... – Ia a dizer ‘a culpa é minha’, mas não consigo pronunciar as palavras. (2011: 188)

As reticências deixam em suspenso aquilo que Teresa pensa, mas não verbaliza, por temer que se concretize o pior dos seus receios. Ter sido a responsável por causar a morte daquele que queria salvar fá-la-ia ficar parada para sempre naquele momento da sua vida “Strawberry Fields forever” (2011: 189).

A partir daqui, a sobrevivência de Pedro torna-se fundamental para que a vida de várias personagens prossiga. É importante para que Teresa e a mãe de ambos vivam corrigindo tudo aquilo que haviam feito de mal. O tema da Morte volta a estar presente no romance, mas desta vez surge sob um outro paradigma. Esteve presente, de uma forma muito definitiva, com a morte do pai

de Teresa. Esteve iminente nos preparativos da morte da própria narradora-protagonista, que viu nela uma solução para os seus problemas. Agora, com Pedro, fingir a morte parece ser uma possibilidade e, se isso se concretizar, parece que será dada uma nova oportunidade a, pelo menos, duas personagens, Teresa e a mãe, além de, naturalmente, a Pedro.

Teresa assume pessoalmente a culpa pelo acidente que vitimou o irmão e castiga-se por isso: “Sentia que o coração explodia. Decidi também que se falasse estaria a trair o meu irmão. Não tinha o direito à compreensão do Angel nem de ninguém” (2011: 192). Inicia, assim, uma série de resoluções que se assemelham a uma espécie de compromisso sugerido através do uso do pretérito imperfeito do conjuntivo “se falasse”. A auto flagelação aparece também como um castigo merecido: “Quase lhe ia dizendo ‘Já me castigaste que chegue’, mas não tinha sido essa a sua motivação, apesar de eu o sentir assim” (2011: 194).

A culpabilização perante a proximidade da morte eleva o estado de ansiedade de Teresa:

O Pedro tinha só sete anos. Não merecia ser ele a pagar pelos meus erros ou da minha mãe ou de quem quer que seja. Devia estar aos pontapés na bola só com as meias nos pés ou a dar chili Heinz ao Hulk. Não devia ter estado nunca ao pé do Anjo da Morte. (2011: 192)

Este estado emocional da protagonista é-nos dado através do advérbio de exclusão “só”, salientando a brevidade da vida de Pedro e, com isso, sugerindo que seria demasiado cedo para ver a sua vida terminada, especialmente se a morte resultava da consequência dos atos de outrem. Depois, junta-se a formulação negativa, pelo advérbio de negação “não”, em duas das frases, sendo que na segunda ocorrência o advérbio de tempo “nunca” ajuda a enfatizar que esta proximidade com a morte jamais deveria ter acontecido com Pedro, o que acentua o sentimento de culpa assumido por Teresa. Entre as duas frases, a conjugação perifrástica “devia estar”, por contraste, indica, de forma vigorosa, as atividades que deveriam ocupar uma criança daquela idade.

A minha crença em ligações invisíveis entre acontecimentos separados entre si tornou-se mais forte à medida que íamos passando por fiadas de apartamentos esqueléticos e armazéns derrocados em Queens. Acreditava que se eu estivesse junto ao Pedro, ele não morria. Mas não estava. Pensei no Leonard William Gardner, o miudito de oito anos enterrado perto do papá no cemitério de St. Francis Wood. O Pedro tinha-se sentido atraído para a campa dele. Uma premonição? Se era, então não havia nada que nenhum de nós pudesse fazer. (2011: 192)

Como que para comprovar que quando sob fortes estados emocionais as personagens são capazes de equacionar tudo o que faz parte do mundo racional e irracional, Teresa assume a crença numa entidade superior, algo de metafísico, que possa supervisionar tudo e todos. De tal forma que relaciona a sua presença protetora com o desfecho feliz para a vida do irmão, sugerida pelo pretérito imperfeito do conjuntivo. Ela, causadora de todo o mal, seria também capaz de o reparar. No entanto, essa possibilidade é-lhe negada, como se pode constatar pela oração iniciada pela conjunção adversativa “mas”, e reforçada pelo advérbio de negação “não”. Para além de tudo isto, Teresa não descarta uma entidade poderosa chamada destino. A sua “crença em ligações invisíveis” fá-la relacionar o acidente com a atração de Pedro por uma campa de um jovem rapaz no dia do funeral do pai. E se, até então, as hipóteses que foi colocando apontavam sempre para uma qualquer possibilidade de solução, perante esta constatação Teresa rende-se. O destino seria algo a que não se poderia escapar:

As minhas pernas cederam. [...] Todos precisamos de um momento em que deixamos de nos esforçar para sermos sensatos, e este era o meu momento. Os meus soluços eram de pura gratidão. [...] Interiormente, sabia que nunca mais o iria abandonar. (2011: 196)

Os momentos de choro acontecem cirurgicamente com Teresa. Talvez por isso ganhem em significado. Teresa chorou na noite em que se apercebeu que, morrendo, iria perder o futuro do seu irmão. Chora, agora, porque o seu ato

irresponsável não tinha afetado o seu irmão. Ela continuava a velar pela segurança dele e tinha conseguido, mais uma vez, protegê-lo de todo o mal.

É curioso que Teresa considere este como o seu “momento” revelando, de alguma forma, que, normalmente, reprimia, as suas emoções, aspeto que não estará de todo descontextualizado da fase de crescimento de uma adolescente que vai aprendendo a lidar com as novas emoções. Uma adolescente para quem as emoções não devem ser visíveis, porque mostram quem se é, ou porque são sinónimo de fragilidade. O pronome indefinido “Todos” revela isso mesmo – não somos super-heróis, antes seres humanos que anseiam, que sofrem, que choram... E Teresa faz questão de cumprir efetivamente o seu papel de protetora do irmão. Por isso passa a noite no hospital a velar o sono de Pedro e “dizia-lhe que não lhe podia acontecer nada de mal. Pelo menos enquanto o Hulk e eu estivéssemos de sentinela” (2011: 211). Os dois paladinos, um super-herói e outro que terá alcançado esse estatuto, estarão vigilantes e, enquanto isso acontecer, tudo estará bem.

Como já havia sido referido, este incidente com Pedro será essencial para mudar a vida de algumas das personagens neste romance. Essa é a grande certeza de Teresa em conversa com Mickey: “Não vai acontecer nada de terrível. Nem a si nem a mim. Porque o Pedro vai ficar bom e isso muda tudo” (2011: 209). A batalha contra a Morte tinha sido ganha e, desta vez, a sua eventualidade assume um aspeto redentor, como é sugerido na oração subordinada causal. Ter-se livrado das garras da morte permitirá a Pedro (e a todos os que o rodeiam) encarar a Vida de forma diferente, talvez com vontade de fazer melhor. A Morte não foi a solução, antes possibilitou o encontro de soluções para a Vida.

Aliás, é interessante verificar que o despertar e a recuperação de Pedro coincidem com o final da leitura do livro *They Came Like Swallows* e, tal como no livro, a esperança de um futuro igualmente feliz, como sucedera no passado, é equacionada como possível. Será, também, por isso, que Teresa volta a mencionar a história infantil já referenciada: “É a única maneira de sair da casa de chocolate no meio da floresta. E é a única maneira que tenho de ser capaz de ajudar o Pedro a sair comigo” (2011: 226). Estar numa situação de perigo

provoca a passagem a um estado superior de inteligência e, assim, a experiência vivida em casa da bruxa tornou, no regresso a casa, as: “crianças mais maduras, prontas para confiarem na sua inteligência e iniciativa, a fim de resolverem os seus problemas da vida”. (Bettelheim 1991: 209) Ao referir-se à “casa de chocolate” (Zimler 2011: 226), Teresa tem consciência de que cresceu depois de passar pela morte do pai e pela possibilidade de morte do irmão. Sabe, também, que não pode permanecer nessa casa, onde foi abandonada com o irmão, porque nada de bom encontrará nela. No entanto, aprendeu que é necessário acreditar na entreaajuda como forma de ultrapassar as dificuldades da vida: “em que dois irmãos cooperam na libertação um do outro e conseguem-no em virtude dos seus esforços combinados” (Bettelheim 1991: 211). Tal como na história infantil, também estes irmãos têm de regressar a casa para encontrar a felicidade (Cf. Bettelheim 1991: 210).

Pedro progredirá, a pouco e pouco, com a ajuda da terapia do Dr. Rangarajan. Mas o essencial foi-lhe dado por Teresa, a certeza de que o amava, de que nunca o abandonou e de que esteve sempre atenta ao seu comportamento e às suas reações e necessidades. Contudo, Pedro também foi fundamental para Teresa. Fê-la compreender o verdadeiro sentido da Vida perante a iminência da Morte, e fê-la compreender o extenso significado do Amor. Pedro terá sido o responsável pelo resgate de Teresa para a sua Nova Vida.



## 6. ***They Came Like Swallows* – Um guia essencial**

*They Came Like Swallows*, de William Maxwell, surge nos Estados Unidos da América em 1918. De acordo com a sinopse, a ação centra-se no período da epidemia da gripe espanhola nesse país, e dá a perspetiva da maternidade, da família e da morte durante essa época. Resumidamente, a ação narra a história de uma família na qual a figura materna tem um papel crucial. Com a sua morte, o pai revela-se incapaz de superar a perda e a esperança de recomeço só surge com o aparecimento de uma tia materna, adorada pelos sobrinhos, divorciada e com uma filha, que acaba por ir viver com eles e repor a figura maternal na família. Trata-se de uma narrativa de focalização interna de acordo com a perspetiva do marido e dos filhos. Os temas focados são os da maternidade/paternidade, família, morte e sofrimento e a sua leitura é recomendada para jovens sensíveis.

Uma vez ciente do conteúdo deste livro poder-se-á questionar a sua importância no romance em análise. *They Came Like Swallows* é sugerido por Angel a Teresa. É a leitura deste livro que Teresa partilha com o pai e que passa a transportar para todo o lado após a morte dele. É a sua leitura que quer terminar enquanto Pedro se restabelece no hospital. É um livro presente desde o início até ao final do romance, e interliga-se com a ação e as ações da protagonista.

A capa de *They Came Like Swallows* é um rapaz com ar zangado. O Angel diz que ele se parece um pouco comigo e que é a história de um rapazinho e da relação dele com os pais e o irmão, mas especialmente com a maravilhosa mãe dele, que é paciente, compreensiva e amável. (Zimler 2011: 23)

O livro é recomendado por Angel para ajudar Teresa no seu processo de integração, tornando-o mais fácil, através da leitura de uma história com pontos de contacto com a sua própria experiência pessoal e daí poder tirar alguns ensinamentos. Apesar da reação de desconfiança por parte de Teresa, dado que a história relatava uma excelente relação entre mãe e filho, que era o oposto da

sua relação com a própria mãe, este livro vai tornar-se inseparável do percurso de vida de Teresa.

Quando o pai de Teresa está no hospital e toma a decisão de melhorar a qualidade do seu inglês, sugere-lhe: “Vamos ler o livro juntos” (2011: 33), adquirindo o livro uma importância didática que inicialmente não teria, uma vez que permite não só ao pai como à filha aprenderem a nova língua que ainda não dominam completamente. Mas o livro aparece, igualmente, como elo de ligação entre pai e filha, unindo-os numa cumplicidade muito particular: “Comecei o livro outra vez do princípio, porque queria que todas as páginas de *They Came Like Swallows* nos pertencessem uma a uma” (2011: 33), patente na presença do pronome “nos” e na semântica do verbo “pertencessem”, sugerindo, assim, a comunhão total não só da aprendizagem, mas, sobretudo, dos momentos afetivos vividos nessa partilha.

Essa cumplicidade afetiva termina quando o pai de Teresa morre. A partir daí o livro parece ganhar um novo significado, um objeto que protege, que faz companhia:

Ao sair do quarto agarrei no meu *They Came Like Swallows*: (...) E levar o livro comigo era uma proteção extra. Temos de nos agarrar às coisas de que gostamos quando nos estamos a afogar. (2011: 62)

Esse sentido está implicitamente sugerido no verbo “agarrar”, denunciando a forma como se pega no objeto, com avidez, com medo até de não o possuir ou de o perder e, de forma mais explícita, nas palavras da protagonista, que assume a posse do livro como a proteção “extra” (no sentido de “a mais”) de que tinha necessidade para suportar o sofrimento causado pela morte do pai: “Temos de nos agarrar às coisas de que gostamos quando nos estamos a afogar” (2011: 62). Destaque-se, novamente, o valor veiculado pelo verbo “agarrar”, indiciando aquilo que segura alguém, salvando-a, conjugado com a oração temporal que sugere o estado emocional da personagem através da imagem do afogamento. *They Came Like Swallows* surge, assim, como a tentativa de tornar presente a figura paterna, como se os momentos vividos aquando da leitura conjunta do livro pudessem ser revividos, ou pudessem permanecer, pela simples posse do objeto

em si. Por isso, Teresa admite o desconforto em terminar a leitura porque sente “estar a trair o (...) pai” (2011: 83) e, aqui, o uso do verbo “trair” remete, de imediato, para os momentos partilhados entre pai e filha que seriam quebrados se apenas uma das partes cumprisse a tarefa. A união que a leitura havia proporcionado estaria anulada e ler o livro sozinha seria, para Teresa, admitir a ausência do pai, ou seja, admitir a morte deste.

A leitura de *They Came Like Swallows* só é retomada no hospital, após a situação da eventualidade da morte de Pedro ter sido ultrapassada e assume novamente a função didática que já havia tido antes:

Passei-o quase todo a ler-lhe em voz alta *They Came Like Swallows*, o que quer dizer também explicar-lhe as palavras difíceis, pelo menos as que eu conhecia. (2011: 203)

Deduz-se que Pedro e Teresa continuam a sua aprendizagem da língua inglesa dada a necessidade de clarificar significados, pelo menos de algumas palavras, como é sugerido pelo adjetivo “difíceis” e pela incapacidade de Teresa em esclarecer a totalidade das significações. Teresa acaba a leitura do livro sem a companhia desperta de Pedro, apesar da insistência deste em querer saber como terminava a história. Mas Teresa, protetora do seu irmão mais novo, decide não o acordar:

Porque imaginei que a morte da história iria atingi-lo duramente. (...) O que contava era estarmos juntos e estarmos bem. E que eu tinha acabado um belo livro. (2011: 210)

Ao evitar que o irmão reviva a circunstância da morte do pai, Teresa revela para com ele um carinho que tinha desejado para si própria, mas a revolta e os dissabores parecem ter sido ultrapassados, já que a valorização é colocada no facto de a família estar toda, unida e de bem uns com os outros. Nessa reunião familiar, o pai “estava também” (2011: 210), o advérbio de inclusão a indicar que a presença paterna era igualmente precisa para que a família estivesse efetivamente completa, não sendo necessária a sua presença física, já que ele

estaria presente através da leitura do livro, daí a constatação de que: “Por alguns instantes a minha família foi o que tinha sido em tempos” (2011: 210). Esse passado a que se recua (indiciado pelo uso do pretérito mais-que-perfeito composto), seria o passado anterior à América, anterior às desavenças entre Teresa e a mãe, anterior à morte do pai e a todas as situações desencadeadas a partir daí.

Para Teresa, a leitura desse livro tão especial foi equivalente a um processo de crescimento e de aprendizagem que, no final, lhe permite seguir em frente com a sua vida com mais confiança e esperança num futuro melhor. Tem também consciência de que Angel a quis ajudar nesse processo longo:

Não era a mesma pessoa depois de o ler. Tinha mais respeito pela maneira como todos podemos afetar-nos uns aos outros. (...) E mais respeito pela maneira como mesmo as palavras mais silenciosas – sussurradas de uma página – podem mudar-nos. (2011: 211)

Daqui resulta a constatação de que a infância havia ficado para trás, como para trás ficavam também as reações intempestivas, o descontrole emocional. A aprendizagem foi feita pelas palavras que ensinam mesmo quando são silenciosas e que, quando adequadas, podem mudar as pessoas e o mundo. É subtil a importância que se atribui, neste passo, à capacidade regeneradora da literatura, mas será algo retomado num outro ponto, relacionado com o futuro de Teresa.

*They Came Like Swallows* é importante neste romance porque na sua história se vislumbra a possibilidade de sobreviver à morte da figura materna, que era o suporte emocional de uma família. No livro, marido e filhos, após o luto, conseguem recomeçar. Ao tomar para si a leitura de *They Came Like Swallows*, Teresa vislumbra formas de ultrapassar essa perda e seguir com a sua vida. O tema da Morte surge na literatura *crossover* por ser considerado um dos temas centrais da existência humana e tem neste tipo de livros um espaço privilegiado. O mesmo se passa com a eterna luta entre o Bem e o Mal. Esse privilégio advém, muito provavelmente, das características do público-alvo desta literatura que se mostra ávido de ler e refletir sobre estes temas.

Seja um público jovem, para quem tais temáticas são apelativas, seja um público adulto, porque se trata de temas intemporais, continuam a motivar a reflexão sobre o ser humano e a sua complexidade. São assuntos tratados, nestas obras, de uma forma que revela respeito e consideração pela capacidade de entendimento dos jovens, que não têm medo de os ler ou discutir. Para os adultos, o tratamento destes mesmos temas sérios é feito de uma forma nada simplista, mas também não demasiado complexa, o que contribui para que ambos os públicos se sintam confortáveis no contacto com a literatura *crossover*. Tanto assim é que Sandra Lee Beckett considera esta literatura *crossover* adequada ao tratamento de tais temas:

William Nicholson states: 'Issues of God and heaven, life and death, are central to our lives but [as adults] we're shy of talking about them. When you write for children, though, you can go roaring into these incredibly important stories.' Adults want to be able to deal with these subjects as well, and crossover books like those of Nicholson, Pullman, and Almond allow them to do so. (Beckett, 2009: 267-8)

No caso de *Ilha Teresa*, a Morte surge como a passagem que permite o recomeço, o renascimento para outra coisa qualquer. Não necessariamente melhor, mas diferente. E surge como algo que não é definitivo. Teresa e a sua vida não acabaram com a morte do pai. A família não acabou com a morte do pai. Teresa aprendeu que era possível renascer depois de uma situação traumática para algo de positivo e de esperançoso. Um pouco à semelhança de um Harry Potter que precisa de matar o feiticeiro mau para poder finalmente viver em paz e ser feliz. A aceitação da Morte pode ser redentora no sentido que Teresa Colomer apresenta e que é citada por Ana Margarida Ramos:

A aceitação da morte surge, segundo esta autora, exatamente nessa linha de pensamento: 'esos niños actuales, deben aprender también, ahora, a observar más allá de las formas trepidantes y caóticas de la sociedad de las prisas y el consumo que les envuelve, (...) de manera que puedan oír el silencio, distinguir lo que es superfluo, desprenderse de lo innecesario, identificar sus emociones y

los sentimientos de los demás e iniciarse en el reconocimiento del amor y la aceptación la muerte.' (Ramos, 201: 1-2)

## 7. Os Beatles – A música de fundo

Os Beatles são a referência musical dos anos 60 e 70 do século XX. Uma referência que ultrapassa em muito a música, já que, com as suas canções, influenciaram estilos, modos de vida, sonhos, desejos... Foram revolucionários e revolucionaram vidas, e talvez seja devido a isso que, a certa altura do romance, a protagonista interroga a respeito de uma mulher: “Será que então já pressentia que os Beatles iriam significar tanto para ela quarenta anos depois?” (Zimler 2011: 178).

Os Beatles contribuíram para as grandes mudanças mundiais (são contemporâneos de Martin Luther King e da sua marcha pelos direitos civis nos Estados Unidos e da atuação da Força Aérea norte-americana em Hanói, no Vietname do Norte); cantaram o Amor, a Vida, a Paz, a Luta contra as diversas Injustiças (políticas, sociais, entre outras) que proliferavam nos diferentes pontos do planeta. Sendo certo que se tornaram um grupo intemporal é, apesar de tudo, surpreendente que sejam os Beatles e a sua música a acompanhar Angel e, depois, Teresa, durante esta fase particular da vida de ambos. Esta opção é relevante tendo em conta que, normalmente, os jovens parecem mais interessados no que se passa no momento em que vivem, no tempo de “agora”, e são raros os que ouvem e gostam de grupos anteriores à sua década. Num romance que, conforme se tem vindo a demonstrar, pode integrar o universo da literatura *crossover*, dar importância à década de 60 do século XX implicará motivações diferentes e destinatários também distintos.

Para o público adulto, a referência a essa década estará ligada a um reconhecimento de determinados ideais, com os quais esse público se identificará relativamente, por exemplo, a opções de vida, a formas de estar e de agir. Relativamente ao público jovem, usar a música dos anos 60, poderá servir para o cativar para uma época totalmente revolucionária, contestatária e até inovadora, procurando afinidades com valores e comportamentos assumidamente juvenis. Sendo este universo adolescente o destinatário preferencial deste tipo de literatura, a mensagem musical fará sentido porque também ele se encontrará

numa fase de enorme transformação, quer física quer psicológica, e compreenderá tais comportamentos. Deste modo, a referência aos Beatles permite a confluência de dois tempos num só:

Parece que entrámos numa máquina do tempo, ao vir hoje ao Central Park, um lugar onde o presente se curva o suficiente para trás até encontrar o passado.

E é aqui, hoje, que dez mil ou mais histórias se encontram ao mesmo tempo, e o (...) que (...) terão em comum é o (...) homem cuja voz entrou nelas quando tinham dez ou doze anos e nunca mais haveria de as deixar. (2011: 178)

Constata-se, deste modo, que *Ilha Teresa* consegue agregar diferentes gerações em torno de uma mesma temática, confirmando o que se tem vindo a verificar como característica primordial de um romance *crossover*, a capacidade de comunicar com diferentes públicos, aproximando-os, mantendo a exigência e a qualidade em termos literários e estéticos.

Esta relação com os Beatles e John Lennon, um dos seus elementos mais destacados por ser autor ou coautor da maioria das letras do grupo e, também, por ter sido alvo de um atentado que ditou a sua morte trágica e prematura, transformando-o rapidamente num ícone de forte ressonância simbólica, surge, no romance, devido à peculiaridade de Angel, que acaba por ser um rapaz fora do seu tempo e para quem a música serve de conforto para ir ultrapassando a marginalização a que está frequentemente sujeito. Uma vez que a música o ajuda, acaba por sugerir a Teresa essa mesma estratégia, crendo que atuará nela da mesma forma. Esta tentativa de Angel só faz sentido porque a personagem conhece bem as dificuldades por que Teresa está a passar – a situação conflituosa que vive com a mãe, a morte do pai, a dificuldade de integração na sociedade norte-americana. É deste modo que a música dos Beatles se transforma gradualmente na banda sonora deste romance. Vai acompanhando as personagens em diversos momentos, mais ou menos dramáticos, mas sempre que surge parece ser de forma intencional e intimamente relacionada com o estado emocional das personagens.

São várias as canções referidas ao longo do romance, desde *Magical Mystery Tour*, passando por *Hello Goodbye*, *Penny Lane*, entre outras, até



*Strawberry Fields Forever*. De todas, a canção preferida de Teresa é *Remember*. “A minha canção favorita do John Lennon é *Remember*”<sup>1</sup> (Zimler 2011: 158). A justificação apresentada por Teresa refere apenas a emoção sentida pela sonoridade do piano e a voz de Lennon, afinal o papel que a música deve ter na vida de cada um, ou seja, alimentar a vertente espiritual.

Curiosamente, no funeral do pai de Teresa a música que Angel lhe sugere que relembre mentalmente é *Ombra Mai Fu*, de Händel. Esta ária musical do século XVIII, um hino de gratidão dedicado à sombra de um plátano, toca emocionalmente Teresa pela beleza que a própria peça consegue transmitir. A sombra da ária de Händel assume metaforicamente o lugar da figura paterna que acabara de desaparecer: “O meu pai é a minha sombra.” (Zimler 2011: 69).

A sombra da mamã parece castanha e seca, como uma coisa queimada. O Mr. Hendel devia também conhecer as diferentes cores das sombras. De facto, era capaz de apostar que ele sabia mais sobre a vida das coisas ocultas do que qualquer outra pessoa. Terá a minha própria sombra mudado desde terça-feira? Ia jurar que quase não existe. (2011: 90)

---

<sup>1</sup> **Remember**

Remember when you were young?  
How the hero was never hung  
Always got away  
Remember how the man  
used to leave you empty handed?  
Always, always let you down  
If you ever change your mind  
about leaving it all behind  
Remember, remember Today

Don't feel sorry  
'bout the way it's gone  
Don't you worry  
'Bout what you've done

Just remember when you were small  
How people seemed so tall  
Always had their way  
Do you remember your ma and pa  
Just wishing for movie stardom  
Always, Always playing a part  
If you ever feel so sad  
And the whole world is driving you mad  
Remember, remember Today

Don't feel sorry  
'bout the way it's gone  
Don't you worry  
'Bout what you've done

No, no, remember, remember  
The fifth of November

Continuando metaforicamente a jogar com o sentido de “sombra”, a comparação relativa à sombra da mãe acentua a relação difícil entre as duas e que já foi referenciada anteriormente. O pai era a sombra, dir-se-ia verdejante, viçosa, ao passo que a sombra da mãe estava seca, não podia proteger Teresa. Depois, a formulação interrogativa sugere o diálogo interior da personagem, que questiona a sua própria existência, revelando, desta forma, o abalo emocional causado pela morte do pai.

Quando Angel sugere a Teresa a ária em causa fá-lo com a intenção de a ajudar a ultrapassar o momento difícil da morte do pai. A beleza da música poderia embalar Teresa através do rio do sofrimento, proporcionando-lhe uma travessia menos dolorosa. Ou, então, a música poderia exercer uma função catártica, libertando-a através da canalização da dor, preparando Teresa para enfrentar a vida que ainda lhe restava viver.

A maioria dos nomes das canções e/ou álbuns dos Beatles/John Lennon surge quando Angel e Teresa se encontram em Strawberry Fields, Central Park, para assinalar a data de aniversário da morte de Lennon, a 8 de dezembro. O ambiente gerado pela enorme afluência de: “fãs concentrados à volta do memorial” (2011: 177) é sugestivo da enorme emoção que envolve todos os presentes. A comunhão de sensações e sentimentos é total entre os presentes – todos recordam Lennon cantando as suas canções.

*Strawberry Fields Forever* dá nome ao romance e é referenciado no dia fatídico de 8 de dezembro. Se tivermos em conta a história em torno da criação de *Strawberry Fields* por John Lennon, poder-se-á dizer que, também para Teresa, a canção representa um momento importante do seu passado, aquele que ela quis ultrapassar a 8 de dezembro. Se Pedro tivesse morrido, Teresa não teria conseguido prosseguir com a sua vida, ficaria para sempre presa àquele mau momento, que condicionaria toda a sua existência futura. Se Lennon faz de *Strawberry Fields*<sup>2</sup> uma canção autobiográfica, recordando um dos momentos da

---

<sup>2</sup> **Strawberry Fields Forever**

Let me take you down, 'cause I'm going to  
Strawberry fields  
Nothing is real  
And nothing to get hung about  
Strawberry fields forever

sua infância, Teresa toma consciência, perante a eventualidade de uma nova morte na sua família, que não pode ficar para sempre em *Strawberry Fields*, porque tal implicaria viver com a enorme culpa de ter causado a morte (mesmo que de forma inconsciente) do seu irmão, aquele que ela queria proteger de todo o mal.

Este romance é dedicado a John Lennon e aos Beatles, e o título em inglês corresponde exatamente ao nome de uma das canções de Lennon – *Strawberry Fields Forever*. Considerando a(s) temática(s) deste romance, o ambiente dos anos 60 e 70, as referências e a simbologia textualmente construídas e recorrentemente aludidas, a tradução do título fará todo o sentido se atentarmos nas personagens de Angel e Teresa e na evolução que conhecem ao longo do romance. Por tudo aquilo que, historicamente, Lennon e os Beatles representam de alteração e de revolução de mentalidades, compreende-se que estejam presentes como os seus símbolos maiores. Uma mudança no sentido da transformação do mundo, não só (mas também) do mundo físico, mas

---

Living is easy with eyes closed  
Misunderstanding all you see  
It's getting hard to be someone, but it all works out  
It doesn't matter much to me

Let me take you down, 'cause I'm going to  
Strawberry fields  
Nothing is real  
And nothing to get hung about  
Strawberry fields forever

No one, I think, is in my tree  
I mean, it must be high or low  
That is, you can't, you know, tune in, but it's alright  
That is, I think it's not too bad

Let me take you down, 'cause I'm going to  
Strawberry fields  
Nothing is real  
And nothing to get hung about  
Strawberry fields forever

Always, no, sometimes, think it's me  
But, you know, I know when it's a dream  
I think, er, no, I mean, er, yes, but it's all wrong  
That is, I think I disagree

Let me take you down, 'cause I'm going to  
Strawberry fields  
Nothing is real  
And nothing to get hung about  
Strawberry fields forever  
Strawberry fields forever  
Strawberry fields forever

especialmente do mundo interior, psicológico de Angel. Mas é Teresa aquela que, afinal, sofre as maiores revoluções e alterações.

## 8. A Atualidade – O lugar do Presente

A leitura do romance *Ilha Teresa* assegura ao leitor uma narrativa presente, no mundo de hoje. Movemo-nos num mundo global onde a televisão e, mais recentemente, a internet têm papéis preponderantes na divulgação de tudo aquilo que se passa em qualquer parte do planeta. Os jovens contemporâneos manipulam como ninguém a Wikipedia, dominam os universos das redes sociais e agregam-se em torno de fenómenos de popularidade, como, por exemplo, os que se desenvolvem em torno de celebridades, como aconteceu com Amy Winehouse. A atualidade dos Estados Unidos da América é tão importante para o mundo que as suas eleições são vividas pelos não nativos como se de verdadeiros norte-americanos se tratasse. Daí a pertinência da referência às últimas eleições presidenciais de onde resultaria uma situação a todos os níveis inédita: a eleição de uma mulher ou de um negro para ocupar, pela primeira vez, a presidência do país mais poderoso do mundo.

Tal como mencionar, da mesma forma, o mediático caso português associado à Casa Pia, tal como é referido na obra:

Acenei com a cabeça, porque sabia muito bem (...) tinham saído as notícias dos abusos sistemáticos dos miúdos que lá estavam internados durante os anos de 1980 e 90. (2011: 207)

Desta forma, aproveita-se convenientemente a realidade que se introduz no romance, criando uma atmosfera de verosimilhança bastante credível. O tema da homossexualidade, focalizado sobretudo através da personagem de Angel, aproxima-se, em termos de atualidade e referencialidade, dos abusos sofridos por Mickey e pelos rapazes da Casa Pia: “Lembro-me dos cabeçalhos dos jornais, e da prisão de pessoas famosas, como o produtor de televisão Carlos Cruz” (2011: 207). Deste modo, a realidade não é algo distante da área ficcional, revelando-se, antes, uma situação concreta que até está documentada nos diversos meios de comunicação da época.

Ao longo da obra é possível encontrar inúmeras menções a programas de televisão populares ou mesmo a cadeias televisivas, como são exemplos as referências à “Fox News” (2011: 13) ou “vi no *Project Runway*”, (2011: 76)<sup>3</sup> por exemplo. Por seu turno, a atualidade política surge expressa através da referência às eleições presidenciais norte-americanas: “apoiávamos Hillary Clinton antes de ela ter perdido com o Obama; também gostávamos do Obama” (2011: 35).

Por outro lado, surgem ainda referências a áreas tão diversas como o desporto, “mas depois vi o Kevin Garnett a fazer isso num jogo da NBA” (2011: 102), as séries televisivas como o “Dr. House” (2011: 43), ou mesmo recentes figuras do mundo do espetáculo: “Parece-se um bocado com a Katy Perry” (2011: 104).<sup>4</sup> O contexto referencial está tão próximo que se regista, inclusivamente, uma das ferramentas mais utilizadas pelos jovens no seu quotidiano académico: “fui direita ao computador para ver na Wikipedia o que havia sobre o Matthew Shepard” (2011: 55).

A inclusão destes elementos ao longo do romance destinado a um público juvenil confere-lhe não só credibilidade como também colabora na motivação da leitura. Sabendo-se da dificuldade em encontrar e usar estratégias que estimulem o público desta faixa etária para ler, este romance poderá revelar-se uma agradável surpresa na concretização desse desiderato, já que tudo parece ser fácil de entender e de descodificar, permitindo o reconhecimento e a identificação imediatos. O jovem leitor saberá, sem grande esforço, a que se referem as diferentes personagens nos seus diálogos e pensamentos e reconhecerá as alusões feitas, próximas do seu quotidiano e do seu centro de interesses. Ler uma boa história, compreender as suas referências, realizar com sucesso inferências e, até, reconhecer lugares e acontecimentos é gratificante pela identificação e proximidade criadas. Assim, esta atualidade presente em *Ilha Teresa* é, sem qualquer dúvida, uma mais-valia. Paralelamente, o essencial da mensagem do romance não foi descurado. Os grandes temas da humanidade, como a Vida, a

---

<sup>3</sup> Outros exemplos de referências a programas televisivos são: “vimos uma vez na VH1” (Zimler 2011: 23); “desgraçadinhas que vão ao programa da Oprah Winfrey” (2011: 85); “aprendi-a com o Jamie Oliver”. (209: 131)

<sup>4</sup> Outros exemplos de referências a áreas diversas são: “jogadora de basquete na WBA” (2011: 24); “contavam ao Gil Grissom?” (2011: 28); “A julgar pelo C.S.I.”. (2011: 78); “o nosso Detective Jim Brass local” (2011: 80); “como a Carrie do *Sex and the City*” (2011: 89); “imitar a Amy Winehouse”. (2011: 95)

Morte, o Amor, a Amizade, e tantos outros, continuam a ser objeto de recriação literária e questionamento.

Contudo, num romance com as características deste que aqui se estuda, o mundo referenciado não se limita àquele que está mais próximo, temporal e culturalmente, do público juvenil. Com alguma atenção encontram-se outras referências mais próximas de outros públicos e verificar-se-á que recetores adultos não terão qualquer problema na sua interpretação. Clark Kent será para sempre o Super-homem e Spielberg o homem que realizou o *E.T.* Charles Dickens terá preenchido muitas tardes de leitura, outras tantas terão sido passadas a ver o que aconteceria a Judy Garland no filme *O Feiticeiro de Oz*. Springsteen será eternamente “the boss” e *Dirty Dancing* marcou uma época.<sup>5</sup>

Num primeiro instante, poder-se-ia perguntar que sentido fará colocar estas referências mais longínquas dos destinatários preferenciais num romance cujo alvo é, principalmente, o público juvenil contemporâneo. A verdade é que este romance prevê um público muito mais vasto do que o tradicional da literatura juvenil, como se tem vindo a constatar no decurso deste trabalho. Se a obra é lida como pertencendo ao universo da literatura *crossover*, as referências próximas do público adulto revelam-se pertinentes e aglutinadoras de uma diversidade considerável de destinatários, possibilitando e estimulando uma espectral variedade de leituras.

O objetivo que estas últimas (e mais distantes) alusões cumprem é em tudo semelhante às primeiras, aproximando gerações e diversificando referências. Poderão despertar nos leitores mais jovens o interesse e a curiosidade em descobrir quem serão aqueles nomes referidos e os acontecimentos mencionados. Aliás, estes elementos deverão ser questionados pelo público mais jovem relativamente à importância que adquirem no romance, já que são do conhecimento, sem serem contemporâneos, de uma jovem adolescente como eles.

O facto de a obra estar repleta de referências norte-americanas está, em primeiro lugar, relacionado com o local onde se encontra a protagonista do

---

<sup>5</sup> Outros exemplos de referências destinadas a um público mais velho são: “cabelo preto curto à Clark Kent” (2011: 39); “*Wall Street Journal*” (2011: 51); “podia ser irmão da Frida Kahlo” (2011: 96); “A versão feminina de *Sementes de Violência* (...) Glenn Ford (...) Sidney Poitier” (2011: 122); “O Mickey deve ser um fã do Martin Scorsese”. (2011: 139).

romance e tais referências retratam as suas vivências quotidianas. Depois, esses elementos são, devido às possibilidades de comunicação atuais e à própria globalização, familiares ao público-alvo, e essenciais à construção da narrativa tal como ela nos é apresentada. Todos concorrem para a criação de uma atmosfera de criação de cor local e de verosimilhança.



## Conclusão – À chegada

Ao ler *Ilha Teresa*, qualquer jovem se reconhecerá num ou outro aspeto da narrativa porque os temas abordados ao longo do romance pertencem ao mundo de hoje e das vivências que esses jovens quotidianamente enfrentam. Deixou de ser problemático criar enredos onde se explicita a complexidade de situações relacionadas com alcoolismo, morte, sexualidade, homossexualidade, exclusão social, desestruturação familiar... Parece até salutar que se escreva sobre esses temas e universos tidos como fraturantes e apoéticos. A literatura pode, através dos exemplos a que recorre, levar a caminhos diferentes daqueles que se poderiam projetar. Ou pode abrir um caminho de esperança para a resolução de problemas que se julgavam irresolúveis.

Na medida em que se pode definir como uma leitura partilhada com o público adulto, *Ilha Teresa*, poderá, por exemplo, elucidar os “mais velhos” sobre o mundo quotidiano dos “mais novos”. Esse sucesso das obras desta literatura *crossover* está intimamente relacionado com o facto de abordarem valores da atualidade e provocarem a desejada reflexão acerca das grandes questões da humanidade. Deve realçar-se que a leitura deste tipo de publicações tem ainda a enorme capacidade de agregar gerações no sentido de melhor compreenderem o mundo que as rodeia. Na opinião da investigadora Andreia Brites, “Assistimos a uma partilha de leituras mais comum entre pais e filhos adolescentes do que há 20 anos” (Pimenta 2011).

Parece lícito aceitar que *Ilha Teresa* cumpre esta característica de partilha desde sempre presente na literatura *crossover*. Dos vários temas abordados no romance, é pertinente salientar, pela sua recorrência e importância, a temática da morte. Primeiro, porque efetivamente se trata de um tema fraturante e isso caracteriza também esta obra como *crossover*. Depois, porque a forma despudorada e simultaneamente sensível como esse tema foi tratado contribui também para considerar o romance dentro dessa designação. Podendo ser encarado como um tema “negro”, a morte surge, em *Ilha Teresa*, primeiro como

o elemento que abalará toda a estrutura familiar, mas, no final do romance, como um elemento redentor:

O final feliz é transformado na resolução de um problema ou episódio pela descoberta de uma solução de compromisso que restabelece provisoriamente o equilíbrio. Os desenlaces fechados (...) são substituídos pela sugestão de propostas que definem o sujeito como agente na construção do seu futuro. (Silva 2010: 70)

Este elemento de redenção possibilita que o final seja, de acordo com o postulado, algo que aponta um sentido para o futuro. A morte não representa o fim, antes o momento do recomeço. Esta perspectiva, que surge também, por exemplo, na série de livros de *Harry Potter*, contribuirá para criar no público leitor a confiança necessária à resolução dos seus problemas e a segurança na possibilidade de construir um mundo melhor. O mesmo se poderia dizer relativamente ao tema da homossexualidade. Apesar de toda a liberdade de que hoje se usufrui, este será, talvez, um tema que ainda envolve algum incómodo. No entanto, Zimler fez essa abordagem, neste romance, de uma forma muito realista, mas ao mesmo tempo muito delicada. Em confronto com a história de Angel, espera-se que seja proporcionada a muitos jovens a oportunidade de compreender a sua própria identidade, e de constatar que é possível serem felizes. Espera-se, igualmente, que os adultos, reflitam, por exemplo, na atitude da mãe de Angel e aí encontrem a inspiração para ações futuras.

Diga-se que se referem aqui apenas estes dois exemplos dos temas presentes em *Ilha Teresa*, mas que poderiam surgir em qualquer obra *crossover*. Porque o que caracteriza estas narrativas relativamente à sua temática é mesmo a capacidade de exporem questões, por um lado, contemporâneas e, por outro, intemporais. Dizer-se que o público adulto que lê estas obras é, hoje, menos apto, no que diz respeito às competências literárias e que, por isso, encontraria na literatura *crossover* uma facilidade que estaria ausente nos livros ditos para adultos será, talvez, menosprezar a qualidade da literatura *crossover* e dos seus autores. Andreia Brites expõe de forma clara a situação da literatura juvenil:

(...) muita da melhor ficção está actualmente a ser publicada para jovens e é no universo infanto-juvenil que a literatura está a romper com as categorias estabelecidas pelo edifício do cânone e dos estudos literários. (Pimenta 2011)

Esta ideia é também partilhada por Beckett (Cf. Beckett 2009) que defende igualmente que os jovens atuais são adultos mais depressa, logo os temas que os motivam rapidamente são aqueles que também interessam aos adultos. Dessa mudança também se terão apercebido os autores e, conseqüentemente, terão compreendido que o leque temático de opções estava, presentemente, bem mais diversificado do que antes. Defender, então, que os adultos procuram a literatura juvenil porque estão infantilizados será um erro, uma vez que isso não significa que não têm falta de exigência ou que são dotados de alguma inépcia, mas apenas porque encontram aí o preenchimento para o “vazio ético” que se sugeria no início deste trabalho.

De acordo com Madalena Silva,

O desdobramento da intriga, a multiplicação de perspetivas e vozes e um tratamento mais elaborado do tempo são outras marcas da literatura juvenil. (Silva 2010: 68)

Estas características, apontadas pela investigadora que, em Portugal, mais se tem dedicado à teorização sobre o estatuto da literatura juvenil, tornam as obras atraentes tanto para o público adulto como para o público juvenil, oferecendo diferentes perspetivas sem, contudo, retirar o prazer da leitura desse texto para ambos os públicos. Agradam a um público transversal porque a boa literatura não tem preferência pela idade dos seus leitores. E, pela análise feita, também *Ilha Teresa* parece corresponder a esta expectativa.

É evidentemente necessário também referir o papel importante que a linguagem assume na literatura *crossover*. De facto, a linguagem não tem que ser simples ou fácil, uma vez que o jovem leitor exposto a um grau de exigência

elevado terá possibilidade de ver abertas novas e diferentes opções. Mais ainda, podendo questionar-se se esse leitor compreenderá tudo aquilo que lê, é igualmente verdade que os jovens e os adultos contemporâneos têm mais competências literárias, e são mais exigentes e reivindicativos. O mesmo se aplica à sintaxe e léxicos utilizados que, parecendo acessíveis, acompanham um texto complexo ao nível conceptual. Ou seja, os autores de obras *crossover* não são condescendentes relativamente aos seus leitores (Cf. Beckett 2009):

Most crossover texts contain thought-provoking concepts that engage the reader – adult or child – on an intellectual as well as an emotional level. They are stimulating and enlightening for, and accessible to, both adult and young readers. (Beckett 2009: 270)

Também neste aspeto *Ilha Teresa* parece estar à altura do que pode ser considerado uma obra *crossover*. O vocabulário e a sintaxe presentes nesta narrativa, adequados aos seus intervenientes, não revelam facilitismos e, como se foi tentando demonstrar, acompanham a exposição de temas com algum grau de complexidade e que fazem parte da vivência atual dos jovens e dos adultos.

Já se mencionou o papel do narrador nestas narrativas realistas, mas, neste caso, uma outra entidade parece sobressair da própria criação artística. No caso de *Ilha Teresa*, o autor aparece, ainda que de forma subtil, por uma ou outra ocasião. Surge quando a personagem de Teresa refere o romance *Os Anagramas de Varsóvia*, última obra de Richard Zimler, imediatamente antes de apresentar *Ilha Teresa*. Zimler parece servir-se da sua própria obra para criar uma teia de ligações e de relações entre as ações e as personagens dos diferentes romances. A trama passa a ser muito mais extensa e é todo um universo literário que se constrói, com fios que se interligam, criando uma comunicabilidade que extravasa os contornos de cada um dos romances.

A referência a este título pode ainda ser um indicador de tudo o que se tem vindo a verificar relativamente às características da literatura *crossover*. Isto é, ao introduzir um romance indicado para um público adulto, numa obra destinada preferencialmente ao público juvenil, considera-se que o objetivo será cativar os

dois tipos de públicos. E, se assim acontece, então a estratégia corrobora, mais uma vez, que um romance como *Ilha Teresa* tem um lugar muito abrangente dentro do campo literário, dado não se restringir a um único público-alvo.

Sem querer proceder a uma leitura de fundo autobiográfico, inviável por vários aspetos, não deixa de ser importante sublinhar, seguindo até afirmações públicas do autor, que Zimler está presente do princípio ao fim da obra através das personagens. Ele é simultaneamente Teresa, Angel e Pedro. Teresa, em particular, pode ser vista como Zimler na versão feminina. Se atentarmos no percurso pessoal do autor, Zimler fez a viagem inversa de Teresa, isto é, saiu dos Estados Unidos em direção a Portugal. Aqui, encontrou uma sociedade com um código social, regras e língua completamente diferentes daquelas a que estaria habituado na sua comunidade norte-americana. Também ele terá sentido, no início, alguma dificuldade para se integrar e ser aceite num lugar tão diferente da sua cidade natal. As angústias de Teresa serão, de certo modo, uma projeção das que foram sentidas por Zimler no princípio da sua estadia portuguesa.

O próprio autor confessou, numa sessão realizada na Escola Secundária Diogo de Macedo, a 11 de abril do corrente ano, o quanto lhe havia sido difícil compreender os olhares incrédulos e nada discretos a que esteve sujeito. Ou a dificuldade que teve em se adaptar às regras de conversação tão rígidas e por isso díspares da descontração norte-americana. Ou ainda aquele que o autor considera ter sido o seu maior problema: estabelecer laços de amizade. Teresa representará nos Estados Unidos tudo aquilo que Zimler vivenciou em Portugal, num ambiente que conhece particularmente bem porque era o seu antes do processo de emigração. Daí ter sido relativamente fácil ao autor colocar Teresa naquela escola, com todas as características inerentes a uma escola pública, e naquele bairro, ao criar as situações de conflito entre os jovens adolescentes, uma vez que eram contextos bem conhecidos do autor.

Do mesmo modo, o Zimler autor está presente na personagem Angel. As situações injustas e discriminatórias de que Angel é alvo na obra serão, eventualmente, familiares ao autor, uma vez que este assume abertamente a sua homossexualidade e terá sofrido na pele situações e discriminações similares. O

sofrimento sugerido através da personagem de Angel, “obrigada” a viver numa sociedade pouco tolerante e pouco informada, deverá ser algo que o autor compreenderá muitíssimo bem. Expor tudo isso neste romance é clarificar uma situação vivenciada, ainda hoje, por muitos jovens.

Pedro, por seu turno, corporizará, talvez, o sofrimento causado pela morte do irmão do próprio autor. Ocorrida em maio de 1999, época em que a SIDA se torna mais conhecida e também se mostra responsável pelas imensas mortes na comunidade homossexual, essa morte terá afetado Zimler de forma muito peculiar. A ligação entre os dois irmãos poderá ter estado na base da conceção da relação de Teresa e Pedro bem como a necessidade, que é transparente na personagem de Teresa, de esta proteger o irmão.

Contudo, o autor introduz uma alteração significativa no romance. Na realidade, a morte efetivamente aconteceu e causou sofrimento a todos os envolvidos. No romance, Teresa é “salva” de enfrentar essa situação e a Pedro é-lhe facultada a oportunidade de viver o tempo a que teria direito. Esta mudança, realizável apenas porque se trata de ficção, pode, talvez, expressar a revolta do autor perante a inevitabilidade de uma morte precoce. Zimler, no reino da literatura, pode fazer o papel de Deus e aí decidir que Pedro é demasiado novo para desaparecer, eventualmente como também novo era o seu irmão, e, por isso, determinar que lhe será dada uma segunda oportunidade para viver e amar.

Esta visibilidade do autor poderá ser questionada e resulta de uma leitura polémica, no entanto, neste caso, pareceu pertinente revelá-la pela coerência que apresenta, considerando não apenas o percurso pessoal do autor, mas também a sua produção literária. E pareceu ainda interessante porque justifica aquilo que se tem vindo a afirmar: a contemporaneidade e o realismo das situações expostas concorrem para considerar este romance como uma obra a incluir no fenómeno *crossover*.

Zimler, tal como muitos outros autores, começa o seu caminho literário como escritor para adultos. Com *Ilha Teresa*, o autor faz a sua incursão na

literatura juvenil e coloca esta narrativa na rota da literatura *crossover*. É, no entanto, necessário referir que, por vezes, acontece o movimento inverso com outros autores. Apesar de todo este envolvimento de sucesso e aceitação comercial e crítica, a literatura juvenil continua, ainda hoje, a não merecer o devido reconhecimento ou a devida consideração. Por vezes, autores que alcançam sucesso na literatura juvenil avançam, logo que lhes é possível, para a dita literatura para adultos. Porque esta lhes parece mais “séria”, mais legitimada.

No entanto, nem todos alcançam o mesmo sucesso que tinham tido anteriormente. Será este o percurso também seguido por J. K. Rowling que, após o enorme sucesso com a saga *Harry Potter* (que vai muito para além do sucesso editorial tendo, inclusive, espoletado a discussão sobre literatura *crossover*), acaba de publicar o seu primeiro livro para adultos, *The Casual Vacancy*. O que procurarão os próprios autores ao enveredar por este caminho, será, certamente, algo que ficará por responder. Se o fazem em busca de um reconhecimento mais alargado então, eles próprios, desacreditam das potencialidades de uma escrita transversal que nos últimos anos se tem afirmado com tanta preponderância na literatura.

Não parece ser esse o caso de Richard Zimler. Este autor parece querer unir a sua comunidade de leitores em torno de toda a sua obra, sem impor limites de idade entre as várias publicações de sua autoria. Confirmando que a boa literatura não esbarra em diferenças de idade. Confirmando que a literatura *crossover* existe para lá de qualquer barreira que lhe queira ser imposta.

Para concluir, apenas algumas palavras relativas à mais-valia deste tipo de obras. Serão, certamente, muitas as possibilidades que são apontadas para a excelente aceitação pública destas obras *crossover*. Para além daquelas já extensamente referidas nesta dissertação, deverá, igualmente, ter-se em consideração um ou outro aspeto. As temáticas propostas satisfazem muito mais os desejos, as necessidades dos jovens e adultos de hoje em dia do que os cânones propostos nos programas curriculares da escola. Sem quaisquer objeções à leitura dos autores de referência da literatura portuguesa, da literatura

de expressão portuguesa, ou da designada literatura universal, a verdade é que a exigência de alguns textos selecionados leva a questionar sobre a sua adequação para jovens leitores do século XXI. Um contexto/ambiente, por vezes, demasiado distante do seu, uma linguagem desfasada no uso, uma ação com pressupostos que pouco sentido farão nos dias de hoje, muitas vezes servem para afastar e desmotivar os leitores de tais propostas, sobretudo quando o seu percurso de leitura tem falhas e não apresenta a necessária solidez.

Consultado o Programa de Português do Ensino Básico de 2009, verificou-se que a lista de autores e textos é extensa, mas parece reunir nomes desde sempre referenciados como propostas de leitura. Aliás, Maria Madalena Silva constata que os conteúdos dos programas escolares excluem: “a parte mais significativa da literatura juvenil, constituída por romances e novelas, de teor realista ou fantástico.” (Silva 2006: 2).

Procedeu-se ainda a uma consulta das listas de leitura propostas pelo Plano Nacional de Leitura para 2012-2013. Verificou-se que na lista para Leitura Orientada do 3º Ciclo constam algumas propostas de autoras como Maria Teresa Maia Gonzalez, Ana Maria Magalhães, António Mota, Ana Saldanha, ou ainda Charles Dickens, que poderemos considerar como autores que se encaixam nesta vertente de narrativa realista. No que diz respeito à lista para Leitura Autónoma, no 3º Ciclo, verifica-se a presença de algumas propostas de autores cujas obras serão consideradas intemporais, mas o mesmo não é evidente para o Ensino Secundário. Em nenhuma das listas consultadas aparece a obra *Ilha Teresa*.

Podendo ser questionada a pertinência da seleção de umas obras em detrimento de outras, parece ser de salientar a pouca oportunidade dada a novos autores e a novas propostas de leitura. Segundo Maria Madalena Silva, no mesmo artigo já citado, a literatura juvenil ainda é marginalizada por se encontrar associada a uma cultura de massas. Mas se o público jovem é hoje necessariamente diferente daquele de há alguns anos, se existem autores e narrativas que expressam os sonhos, medos e anseios desta geração, seria, talvez, motivador disponibilizar-lhes essas leituras. Talvez a tão propalada falta



de hábitos de leitura, que levou, inclusive, à criação do Plano Nacional de Leitura, fosse mais fácil e eficazmente combatida se os jovens lessem temas e narrativas que lhes dissessem realmente respeito. E os jovens já demonstraram que não têm problemas em ler obras de grande extensão se o tema for suficientemente envolvente. Verifique-se a extensão de alguns dos livros de *Harry Potter* e constate-se como eles foram avidamente lidos.

Se se considerar a literatura o meio através do qual se aprende a ver o mundo, a questionar a alma de cada um, a questionar a condição humana, então, propor aos jovens leitores obras que para eles façam sentido – pelo tema, linguagem, ação, contexto – talvez fosse proveitoso. A literatura *crossover* poderá ocupar esse espaço no ambiente escolar, sem relegar para segundo plano os grandes escritores de todos os tempos. Talvez seja mais adequado chegar ao cânone estabelecido partindo de um padrão atual. Desse modo, poder-se-iam ver alargadas as experiências de leitura que não se confinariam apenas ao contexto escolar, mas ultrapassariam em muito as suas fronteiras. Talvez, então, a motivação possa ser diferente, para melhor, e o reconhecimento da qualidade da narrativa passe a ser efetivo. Ter-se-ão conquistado leitores em vez de os afastar, por vezes definitivamente.

Não permanecendo nos limites impostos, a literatura *crossover* estaria também ao alcance do público adulto preenchendo aliás uma das mais valorizadas funções da literatura: dar prazer e tranquilizar (Cf. Silva 2008: 3). Parece pois justo concluir que a designação de literatura *crossover* representa um vasto conjunto de obras que merece ver reconhecida a sua qualidade, uma vez que dá continuidade ao que de melhor a literatura sempre proporcionou aos leitores. E *Ilha Teresa* é, certamente, uma dessas narrativas.

Tal como em qualquer viagem, o regresso ao porto de partida implica transportar dentro de si tudo o que se viu e conheceu, uma bagagem repleta de emoções, encontros, novidades, recordações... ensinamentos e momentos de paz e tranquilidade. Instantes de fruição do prazer da leitura.

### **Bibliografia activa**

Zimler, Richard (2011). *Ilha Teresa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

### **Bibliografia passiva**

#### **B**

Bastos, Glória (1999). *Literatura infantil e juvenil*. Lisboa: Universidade Aberta.

Beckett, Sandra L. (2009). *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*. New York & Oxon: Routledge.

Bettelheim, Bruno (1991). *Psicanálise dos contos de Fadas*. Tradução de Carlos Humberto da Silva. Lisboa: Bertrand Editora.

Blockeel, Francesca (2001). *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e Alteridade*. Lisboa: Caminho.

#### **C**

Cunha, Celso & Lindley Cintra (1984). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa

Correio do Porto “Richard Zimler: um americano no Porto”. Sónia Pessoa. 22 de janeiro de 2012. (Acedido a 6 de fevereiro de 2012).  
<http://www.correiodoport.com/cultura/richard-zimler-um-americano-no-porto>

#### **D**

Diário de Notícias – Artes “Sou um escritor cem por cento português”. João Céu e Silva. 16 de novembro 2009. (Acedido a 4 de novembro de 2011).  
[http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=1421712&seccao=Livros&page=1](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1421712&seccao=Livros&page=1)

## G

Goodtoread.org – A parents' guide to children's books. (Acedido a 13 de janeiro de 2012). <http://goodtoread.org/initial/t/they-came-like-swallows>

## M

Misiroglu, Gina Renée e Roach, Davis (2004). "The Superhero book: the ultimate encyclopedia of comic-book icons and Hollywood heroes". WorldCat: Window to the world's libraries. Visible Ink Press. (Acedido a 7 de julho de 2012). <http://firstsearch.oclc.org/WebZ/FSFETCH?fetchtype=fullrecord:sessionid=fsapp7-4...>

## P

Pimenta, Rita (2011). "Os Adolescentes Lêem como os Adultos" in Revista *Pública* (6 de novembro de 2011), pp.52-4. Lisboa: Jornal *Público*.

Pitta, Eduardo (2012). "Pessoas como nós", in Revista *Ler* (julho) Nº 115, julho/agosto 2012. Lisboa: Fundação Círculo de Leitores. p. 51.

Plano Nacional de Leitura (2012). "Ler + Escolas: Livros Recomendados". (Acedido a 20 de setembro de 2012). <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/escolas/projectos.php?idTipoProjecto=40#>

## R

Ramos, Ana Margarida (2007). *Livros de Palmo e Meio: Reflexões sobre Literatura para a Infância*. Lisboa: Editorial Caminho.

\_\_\_\_\_ (2009). *Rescritas da Morte na Literatura para a Infância Contemporânea*. Conferência apresentada no I Colóquio Ibérico "Literatura Infantil e Interculturalidade"/III Simpósio da Red de Universidades Lectoras (Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Castelo Branco, Castelo Branco, 16-17 de Novembro de 2009) [Texto inédito policopiado cedido pela autora].

Reis, Carlos *et al.* (2009). *Programas de Português do Ensino Básico*. Lisboa: Ministério da Educação.

## S

Silva, Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da (2006). "Literatura em crescimento: O lugar problemático da literatura juvenil no sistema literário". (Acedido a 24 de julho de 2012). [http://195.23.38.178/casdaleitura/portalfbeta/bo/documentos/ot\\_literatura\\_crescimento\\_a.pdf](http://195.23.38.178/casdaleitura/portalfbeta/bo/documentos/ot_literatura_crescimento_a.pdf) .

\_\_\_\_\_ (2007). "Literatura e Leitura: Pragmática de uma (in)comunicação". (Acedido a 24 de julho de 2012). [http://195.23.38.178/casdaleitura/portalfbeta/bo/documentos/ot\\_leitura\\_literatura\\_a.pdf](http://195.23.38.178/casdaleitura/portalfbeta/bo/documentos/ot_leitura_literatura_a.pdf).

\_\_\_\_\_ (2008). "Escrita para crianças e sistema literário: para uma reflexão sobre os novos caminhos da Literatura". (Acedido a 24 de julho de 2012). [http://195.23.38.178/casdaleitura/portalfbeta/bo/documentos/ot\\_escrita\\_crianças\\_sistema\\_literario\\_a.pdf](http://195.23.38.178/casdaleitura/portalfbeta/bo/documentos/ot_escrita_crianças_sistema_literario_a.pdf) .

\_\_\_\_\_ (2010). "Um Mundo à Parte: Contributos para uma Definição do Subsistema da Literatura Juvenil" in Gomes, José António *et al.* (2010). *Maré de Livros*. Porto: Deriva Editores. pp. 63-75.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar (1984). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.

Silva, João Céu (2009). "Sou um escritor cem por cento português" (Acedido a 24 de julho de 2012) [http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=1421712&seccao=Livros](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1421712&seccao=Livros)

## Z

Zimler, Richard (2011). Página pessoal. 7 novembro 2011. <http://www.zimler.com/lDestaque.php?t=1&m=16>